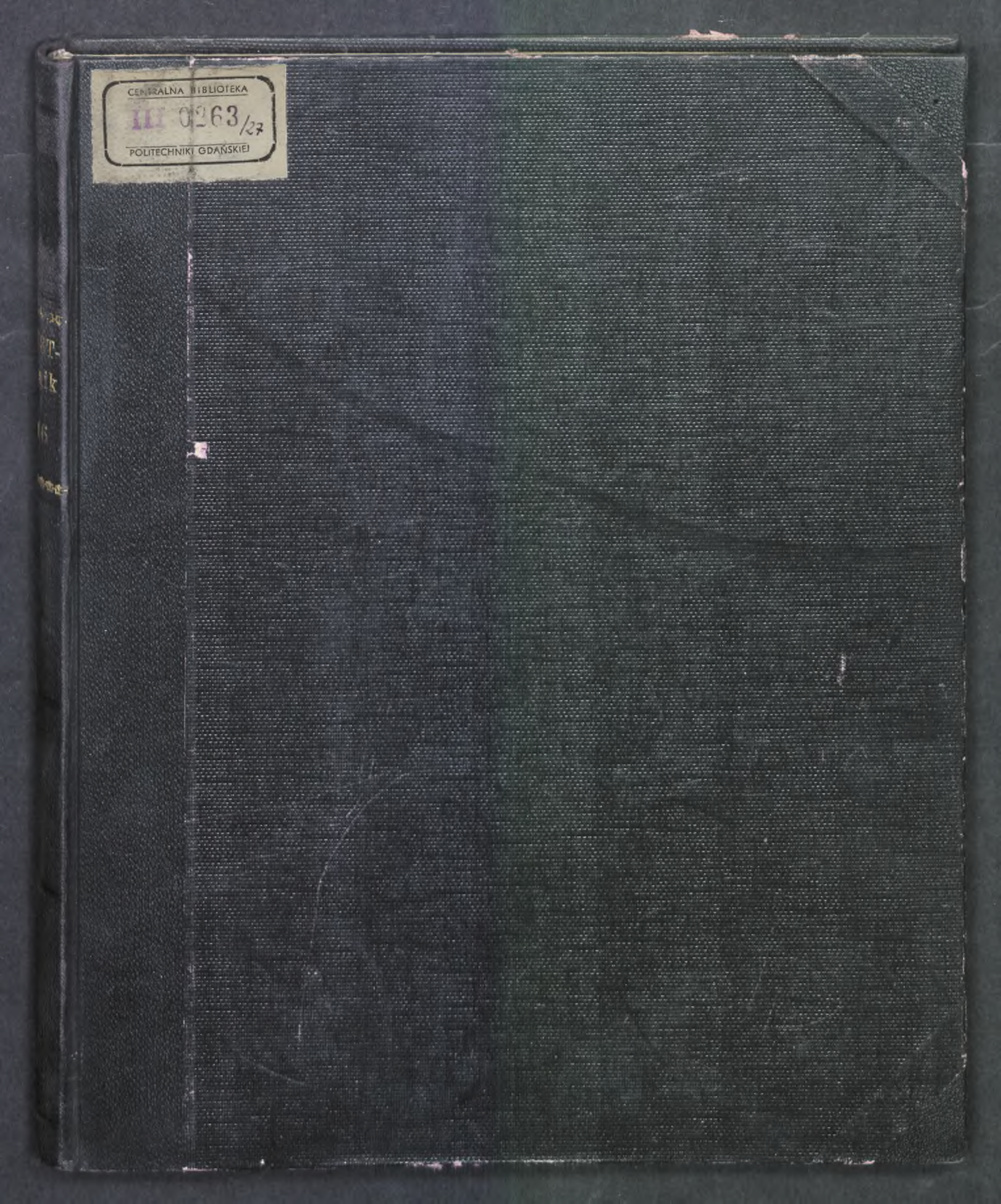
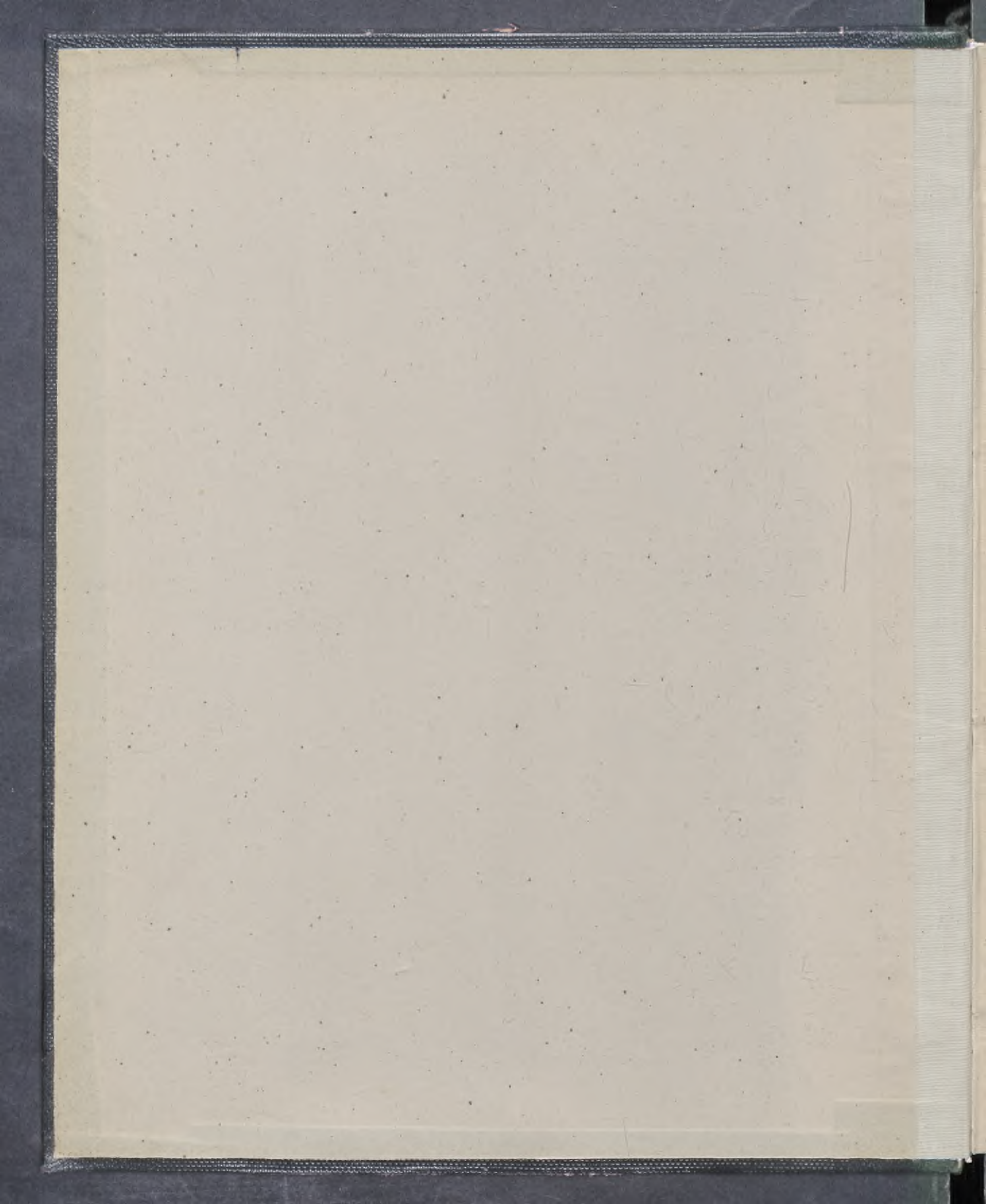
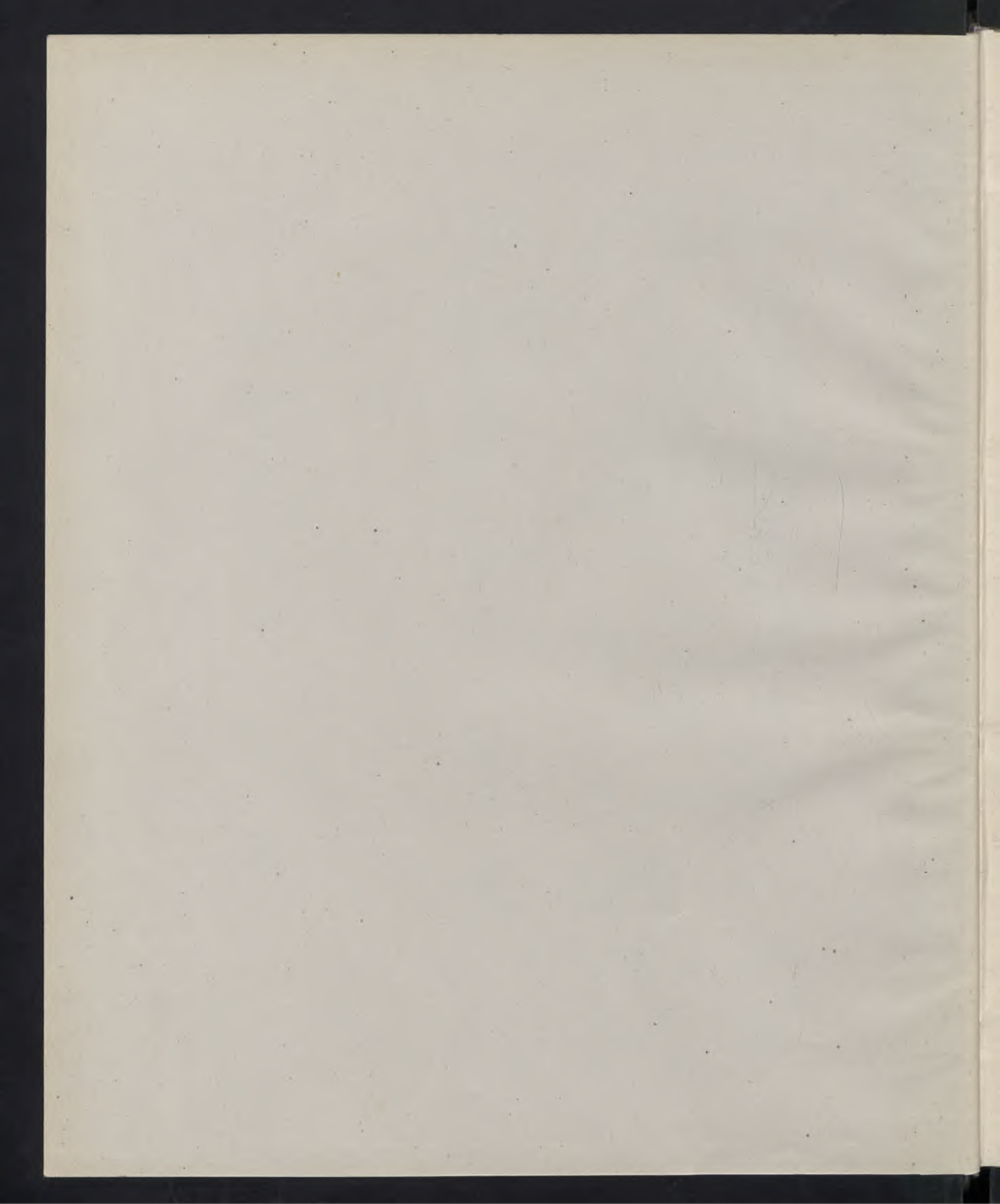


CENTRALNA BIBLIOTEKA
III 0263/27
POLITECHNIKI GDAŃSKIEJ


KUNST-
Chronik
1916





KUNSTCHRONIK

NEUE FOLGE

SIEBENUNDZWANZIGSTER JAHRGANG



LEIPZIG
VERLAG VON E. A. SEEMANN
1916




POLITECHNIKA
GDAŃSKA

Inhalt des siebenundzwanzigsten Jahrgangs
der Neuen Folge

Größere Aufsätze

Akademien, Institute, Vereine, Gesellschaften, Kongresse

Archäologisches

Ausgrabungen und Funde

Ausstellungen

Bücherschau

Denkmäler

Denkmalpflege

Siehe auch unter »Größere Aufsätze«

Forschungen

Vgl. auch unter »Größere Aufsätze«

Krieg und Kunst

Siehe auch unter »Größere Aufsätze«, »Denkmalpflege«, »Vermischtes« sowie »Nekrologe«

Nekrologe

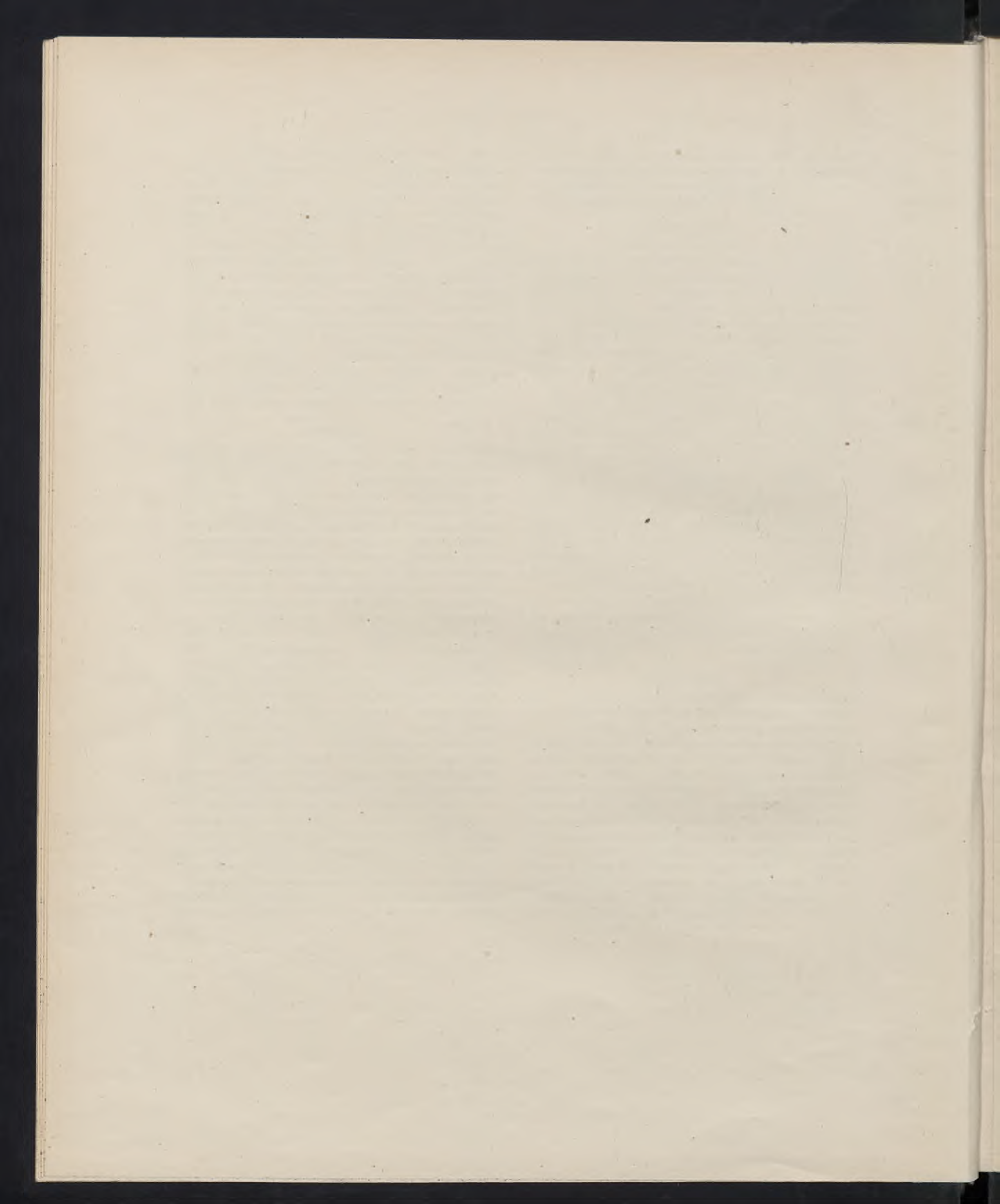
Personalien

Sammlungen

Vermischtes

Siehe auch »Krieg und Kunst«

Wettbewerbe



KUNSTCHRONIK

Neue Folge. XXVII. Jahrgang 1915/1916 Nr. 1. 1. Oktober 1915

Die Kunstchronik und der Kunstmarkt erscheinen am Freitage jeder Woche (im Juli und August nach Bedarf) und kosten halbjährlich 6 Mark. Man abonniert bei jeder Buchhandlung, beim Verlage oder bei der Post. Für Zeichnungen, Manuskripte usw., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Hospitalstr. 11a. Abonnenten der Zeitschrift für bildende Kunst erhalten Kunstchronik und Kunstmarkt kostenfrei. Anzeigen 30 Pf. die Petitzeile; Vorzugsplätze teurer.

KASSELER BRIEF

Im Sommer vergangenen Jahres, bei Ausbruch des Krieges, konnte man in dem kleinen Kreise derer, die sich ernsthaft für Kunst interessieren, die Meinung vertreten hören, daß während der Kriegsdauer für künstlerische Fragen kein Interesse zu finden sein würde; daher hätte es keinen Zweck, die Kunstsammlungen offen zu halten oder gar im Kunstverein Ausstellungen zu veranstalten. Die Vertretung einer gegenteiligen Ansicht wurde mit der Frage beantwortet, wer in so ernster Zeit Gedanken oder Geld für Kunst übrig haben würde?

Die Tatsachen haben gelehrt, daß die so denkende Mehrheit unrecht gehabt hat. Was die Gemäldegalerie angeht, die, von wenigen Wochen des August 1914 abgesehen, dauernd zu den üblichen Stunden geöffnet blieb, so bot wohl die Besucherschar ein verändertes Bild; es fehlten natürlich die sonst häufig anzutreffenden Besucher des Auslandes. Dafür begegnete man einem kaum verminderten deutschen Publikum und durfte mit Genugtuung feststellen, wie die Feldgrauen, ob hier eingezogene und in Ausbildung begriffene Truppen, ob auf der Durchreise befindliche Soldaten oder Verwundete, mit sichtlicher Freude jede Gelegenheit wahrnahmen, von einer stürmisch bewegten Gegenwart sich in eine künstlerisch festgehaltene Vergangenheit zurückversetzen zu lassen. Auch die von verschiedenen Seiten unternommenen Galerieführungen für die Rekonvaleszenten haben stets dankbarsten Zuspruch gefunden.

Mit einiger Sorge mußte man sich aber fragen, wie sich das Los der hiesigen Künstlerschaft gestalten würde. Nur wenige unter der ziffernmäßig nicht unbeträchtlichen Schar (rund etwa einhundert) waren durch staatliche Anstellung einigermaßen sichergestellt, die überwiegende Mehrzahl auf Verdienst angewiesen; und dieser gestaltete sich auch in Friedenszeiten kärglich genug. Es galt, bei dieser Sachlage einen Kreis von Gönnern zu gewinnen, die bereit sein würden, wirklicher Notlage steuern zu helfen. In der Erkenntnis, daß es sich hier um eine unbedingt dringliche Aufgabe handelte, stellten sich die drei maßgebenden Vertreter von Regierung, Stadt und Kunst — der Oberpräsident, der Oberbürgermeister und der Akademiedirektor — an die Spitze einer Bewegung, die bezweckte, die Namen dieser Gönner festzustellen. Eine öffentliche Versammlung im Rathaus ging voran, ein in den in Betracht kommenden Kreisen verbreiteter Aufruf folgte; die Aufforderung ging dahin, es sollten Personen, die gegebenenfalls zum Ankauf von Kunstwerken bereit sein würden, dies durch Abgabe ihrer Unterschrift bekunden, ohne daß irgend eine Zwangsverpflichtung damit verbunden sein sollte. Auf diese Weise wurden etwa 60 der angesehensten Einwohner rein ideell verpflichtet, und sie haben, darf hinzugefügt werden, wenn an sie die Bitte erging, etwas zu tun, ohne Zögern sich dazu bereit gefunden.

Am 1. September vorigen Jahres eröffnete der Kunstverein, nach den üblichen Sommerferien, die nur um vierzehn Tage verlängert wurden, seine Räume und brachte im Wechsel von zwei bis drei Wochen ausschließlich Arbeiten hiesiger, bzw. in Kurhessen wohnhafter Künstler: zunächst Sammelausstellungen, dann auf Wunsch der Künstlerschaft Kollektionen einzelner. Der Kunstverein, in der Absicht, möglichst weite Kreise für diese Veranstaltungen zu interessieren, nahm von dem Erheben des Eintrittsgeldes Abstand und verzichtete auf die übliche Verkaufsgebühr; es sollte, was einkam, den Künstlern ungeschmälert zugute kommen. Dafür wurde darauf hingewirkt, daß die nicht selten und nicht ganz zu Unrecht beklagten Phantasiepreise fortfielen, die Künstler vielmehr durchgängig bescheidene Forderungen aufstellten, an denen dann aber fast ausnahmslos festgehalten wurde, während sonst das Handeln und Feilschen zu den unerfreulichsten Erscheinungen im Kunstvereinsleben zählt.

Der Erfolg dieser Veranstaltungen, die zunächst bis Ende April dauerten, war über alle Erwartungen groß: es wurden durch Vermittlung des Kunstvereins in dieser Zeit für rund 36500 Mark Kunstwerke verkauft, wobei die Stadt mit etwa 4000, der Kunstverein selbst mit etwa 5000 Mark beteiligt ist; die Hauptsumme entfällt auf fast ausschließlich Kasselaner Privatkäufer. Rechnet man hierzu, was an Aufträgen und Käufen, zwar im Zusammenhang mit dem Kunstverein, aber ohne dessen Vermittlung erfolgt ist, sowie die Summe von 8000 Mark, für welche der hiesige Beamtenverein zu einer für Kriegswohlfahrtszwecke bestimmten Verlosung Kunstwerke von hiesigen Künstlern erwarb, so darf man sagen, daß seit Kriegsausbruch bis jetzt, d. h. in genau einem Jahr, hier mehr als 50000 Mark für Kunstsachen ausgegeben worden sind. Im Gegensatz zu allen geäußerten Befürchtungen war es ein — an früheren Jahren gemessen — besonders günstiges Jahr.

Aber auch sonst wurde der Beweis geboten, daß an einen Stillstand in künstlerischen Dingen nicht zu denken ist. Die Stadt Kassel, die seit 1913 eine vorläufig bescheidene Summe in ihren Etat für Kunstankäufe eingesetzt hat, die im Rathaus Aufstellung finden, hat auch in dieser Zeit diesen Posten nicht abgesetzt, wie dies leider hier und da geschehen ist. Unter den letzten städtischen Erwerbungen befindet sich ein »Mädchen in Abendmahlstracht« von W. Thielmann, ein vornehm, wesentlich in schwarz und weiß gehaltenes Gemälde, das zu den besten Werken zeit-

genössischer hessischer Malerei gerechnet werden kann. Ein koloristisch feines Kinderköpfchen von H. Giebel in Marburg, eine delikate Zeichnung — Porträtstudie — des ausgezeichneten Radierers H. Kätelhön in Willingshausen gehören zu der Gruppe lokalhessischer Kunst, während ein sonniges, warm durchglühtes Bild »Siesta« von dem aus München hierher berufenen Osnabrücker Curt Witte und eine schöne italienische Landschaft von R. Siegmund die Gruppe der verjüngten Akademie glücklich vertritt.

Aber über dieses Etatmäßige hinaus hat die Stadt sich bereit gefunden, in dieser Zeit kunstfördernd aufzutreten. Der Tod einer um Kassel hochverdienten Frau, der Witwe des Großindustriellen Henschel, bot die Veranlassung zu einem größerem Preisausschreiben. Der Platz vor dem »Roten Kreuz-Krankenhaus«, in dem sich der hohe Wohltätigkeitssinn dieser Frau das beste Denkmal gesetzt hat, soll künstlerisch ausgestaltet und in Anlagen verwandelt werden, in deren Mitte als Erinnerungszeichen ein Werk der Skulptur gesetzt werden soll, jedoch kein Denkmal der Verstorbenen, weil dies deren schlichtem Sinn widersprochen haben würde. An dem Wettbewerb, der im November zur Entscheidung kommt, nehmen auf Einladung Hahn-München, Klimsch-Berlin und Wrba-Dresden teil; ferner steht der freie Wettbewerb allen kurhessischen Künstlern offen. Daß der bisher an guten öffentlichen Denkmälern recht armen Stadt auf diese Weise ein Kunstwerk von bleibendem Wert beschieden werden möge, ist sehr zu hoffen.

Endlich wurde beschlossen, noch ein weiteres Zeichen öffentlicher Kunstpflege in dieser Zeit zu errichten, nämlich einen Brunnen in der Altstadt. Hierfür steht die anläßlich der Jahrtausendfeier gemachte Stiftung eines hiesigen Bankhauses in Höhe von 10000 Mark zur Verfügung. Die Entscheidung der städtischen Kunstkommission, den Lehrer an der Kunstakademie, Professor Bernewitz, mit der Herstellung eines Entwurfs zu beauftragen, hat ebenso wie der gewählte Platz — eine malerisch reizvolle Abzweigung des Altmarktes — scharfe Kritik in der hiesigen Presse gefunden, deren Echo auch in der »Werkstatt der Kunst« sich vernehmen ließ. Jedoch weiß der in die Verhältnisse Eingeweihte, wie weit Persönliches bei dieser Polemik mitgesprochen hat: zumal die Herstellung eines Entwurfs noch nicht mit dem definitiven Auftrag gleichzusetzen ist.

Noch ein weiterer bedeutender Wettbewerb, den die Stadt ausgeschrieben hatte, ist in den letzten Wochen zu einer vorläufigen Entscheidung gekommen. Ebenfalls anläßlich der Jahrtausendfeier hatte der jetzige Chef des Hauses Henschel der Stadt ein namhaftes Kapital gestiftet zur Errichtung eines städtischen Schwimmbades, für das in möglichst zentraler Lage, unweit des Rathauses, ein zwar großes, jedoch etwas bizarr geformtes Grundstück gefunden wurde. Die durch die angrenzenden Straßenzüge bedingte Form hat den Künstlern, die sich beteiligten, offenbar große Schwierigkeiten bereitet; erschwerend trat hinzu, daß die Stadt neben dem Schwimmbad ein Verwaltungsgebäude errichten will[1]), dessen Entwurf gleichzeitig mit vorgelegt werden sollte. Eine Lösung, die völlig befriedigt, wurde nicht geboten, so daß von der Verleihung des ersten Preises abgesehen wurde. Dafür wurden die zur Verfügung stehenden Preise zu gleichen Teilen an die Architekten Mannhardt-Kiel, Stumpf-Darmstadt und Uhlit-Kösen vergeben, und außerdem die Entwürfe von Hettinger-Heidelberg und Pfeiffer-Erfurt angekauft. Bei der Durchsicht der Einsendungen, die die stattliche Zahl von 110 erreichten, läßt sich eine gewisse Monotonie sowohl in der Lösung des Grundrisses — was durch die ungewöhnliche Form der Baufläche erklärt sein mag —, als in den für die Fassade gewählten Stilarten nicht verkennen. Als ein fernerer Mangel trat hervor, daß eigentlich bei keiner Lösung der besondere Zweck des Gebäudes in der äußerlichen Erscheinung erkennbar hervortrat; vielmehr hielten alle Entwürfe zwischen Warenhaus und Bahnhof die Mitte, oder ließen nur oberflächlich erkennen, daß es sich um ein öffentliches Gebäude schlechthin handelte.

Unter allen Umständen verdient es aber besondere Beachtung und Anerkennung, daß eine Stadt wie Kassel, trotz aller Schwierigkeiten, die gegenwärtig zu überwinden sind, die künstlerischen Aufgaben nicht beiseite stellt, daß vielmehr in dieser Zeit bedeutende Projekte der Lösung näher gebracht werden. Eine rückschauende Betrachtung des großen Krieges wird solche Erscheinungen gewiß ihrer hohen Bedeutung nach zu würdigen wissen. —

Unter den Veranstaltungen des Kunstvereins vom letzten Frühjahr darf eine wenigstens an dieser Stelle nicht übergangen werden. Angeregt durch die ursprünglich für dieses Jahr in Aussicht genommene »Jahrhundert-Ausstellung westdeutscher Kunst«, die in Düsseldorf hatte stattfinden sollen, wurde das gleiche Thema für Kassel gestellt und auf die Zeit von den Ausläufern des Tischbeinschen Kreises bis zu der Erneuerung der Kunstakademie unter L. Kolitz (1800—1880) begrenzt. Ein unerwarteter Reichtum an wertvollen Bildern kam aus Privatbesitz ans Licht; nichts ganz Großes zwar, und das war auch nicht zu erwarten gewesen, aber vieles, das durch die Solidität des handwerklichen Könnens, den feinen Geschmack, der der Epoche zu eigen war, oder auch durch das ihm innewohnende kulturgeschichtliche Interesse sich empfahl. Und es ergab sich ferner, wie im Kleinen sich auch hier die großen allgemeinen Bestrebungen widerspiegelten; die Sentimentalität vom Ausgang des 18. Jahrhunderts, die Romantik, die Italienbegeisterung, die Nüchternheit bürgerlicher Enge, die Freude am Genre, endlich das Erstarken des Natursinnes und das Hervortreten naturalistisch-malerischer Tendenzen. Neben den frühen Meistern Böttner und Nahl ragte mit italienischen Landschaften Rohden hervor; trefflich vertreten war August v. d. Embde mit zahlreichen Bildnissen; als tüchtige Nazarener erschienen Friedrich Müller und Ihlée. In der zweiten Hälfte des Jahrhunderts zeichnete sich Katzenstein mit ein paar treff-

1) Hiervon ist, auf Grund des Gutachtens der auswärtigen Sachverständigen, Abstand genommen worden.

lichen, malerisch gefaßten Bildnissen aus. In den ausgestellten Bildern des s. Z. in Kassel viel bewunderten Heinrich Faust trat seine zu starrer Manier gewordene Nachahmung Makarts noch nicht allzu störend hervor. Am Schluß einer langen Reihe stand mit mehreren rein impressionistischen Landschaften Louis Kolitz (von dem jüngst die »Zeitschrift für bildende Kunst« ein prachtvolles Bild veröffentlichte), der 1879, als er an die Spitze der Kasseler Akademie berufen wurde, gewiß zu den besten Koloristen der deutschen Schule gerechnet werden durfte.

Das Andenken an die kleine Veranstaltung, deren Kenntnis leider über Kassel nicht hinausdrang, wird in einer Veröffentlichung festgehalten werden, die 32 der besten Bilder wiedergeben wird und als Jahresgabe des Kunstvereins für seine Mitglieder bestimmt ist. *G. Gr.*

NEKROLOGE

Paul Meyerheim ist am 14. September im Alter von 73 Jahren plötzlich verstorben. Nach Anton von Werners Tode verliert die ältere Generation Berliner Künstler in ihm ihre letzte Stütze. Man darf die Bezeichnung ältere Generation allerdings nicht zu wörtlich nehmen. Denn an Jahren ist auch Max Liebermann nicht viel jünger, als der Verstorbene es gewesen. Aber Liebermann gilt uns noch heut den Jüngsten gleich, weil sein Schaffen durch alle Zeit lebendig blieb. Wenn Meyerheims Tier- und Zirkusbilder alljährlich auf den Berliner Ausstellungen erschienen, hatte man stets das Gefühl, sie schon seit Jahren zu kennen. So gleich blieben sie sich, und wenn die neueren sich von den älteren unterschieden, so war es nicht eben zu ihrem Vorteil. Meyerheims beste Zeit lag in der Vergangenheit. Als Sohn Eduard Meyerheims, eines bescheidenen aber tüchtigen Malers, genoß er eine ausgezeichnete Schulung und hatte Gelegenheit, sein Talent auf langen Studienreisen, vor allem in Belgien und Frankreich, zu bilden. In der Tradition der Barbizonschule fand er seinen Stil und schuf die Bilder, die wir auch heut noch lieben, die sich neben so manchen guten Werken ihrer Zeit wohl sehen lassen können. Die Jahrhundertausstellung hat auch diesen vergessenen Meyerheim entdeckt. Aber wie in so manchem anderen Punkte, so fälschte sie auch hier die historische Wahrheit ein wenig, indem sie das einzelne Werk in den Vordergrund stellte und verleugnete, was sie verschwieg. Hätte Meyerheim nichts anderes geschaffen als seine Jugendarbeiten, so bliebe die Erinnerung an ein tüchtiges Talent, das die beste Schulung seiner Zeit genoß. Manchem jung Verstorbenen ward dieser Ruhm für alle Zeit bewahrt, und seinem Namen verknüpft sich das Bedauern um eine zu früh verlorene Kraft. Aber im Manne erst bewährt sich, was der Jüngling versprach. Und Meyerheims künstlerische Persönlichkeit war nicht stark genug zu eigener Entfaltung. Er wurde schließlich zum Erzähler trivialer Anekdoten. Es war der Weg, den auch manche andere seiner Zeitgenossen gingen. Aber kein anderer erschöpfte sich so wie Meyerheim in der Wiederholung stets der gleichen sentimentalen Geschichte vom fahrenden Volk und seinen traurigen Späßen. Und die malerische Haltung ging rasch verloren. An die Stelle der feinen Tonigkeit trat eine fahrige Buntheit. Gegen diesen zweiten Meyerheim mußte die Kritik der jüngeren Generation sich mit aller Schärfe wenden, und es kam dazu, daß der Künstler, der mit allen äußeren Glücksgütern gesegnet war, und dem sein Anstieg zum Ruhme leicht gemacht wurde wie nur wenigen, im späteren Alter verbitterte und sich verkannt und mißhandelt fühlte. Es war die gleiche Gegnerschaft zu dem jüngeren Geschlecht, in die auch Anton von Werner geraten war. Nur daß Meyerheim nicht das streitbare Temperament seines Akademiedirektors gegeben war, daß er den Kampf mit anderen Mitteln führte. Auch nach Werners Tode versuchten selbst seine erbittertsten Gegner, dem Künstler gerecht zu werden, und man suchte nach Jugendwerken, in denen ein einstmals starkes Talent sich erweisen sollte. Nicht mit viel Glück. Wir wissen, daß bei Meyerheim in dieser Hinsicht mehr zu erwarten ist. Und wenn an irgend einer Stelle der Versuch gemacht wird, eine größere Zahl von Werken des Künstlers aus den siebziger und den ersten achtziger Jahren zu zeigen, so könnte dieser Ausstellung ein Erfolg beschieden sein, wie er dem Lebenden seit langem versagt gewesen ist.

⊙ Aus Japan kommt die Nachricht vom Tode des alten Marquis **Kaoru Inouye**. Der greise Staatsmann, der sich aus niederem Range zur leitenden Stellung im Staate emporgearbeitet hatte, und dem mit Ito zusammen das Hauptverdienst um die politische Erneuerung seines Vaterlandes zukommt, war zugleich einer der kenntnisreichsten und glücklichsten Kunstsammler. Er verstand es, die Epoche der großen Umwälzungen, in denen alter Tempel- und Adelsbesitz oft um ein geringes veräußert wurde, geschickt zu nutzen, und vereinigte in seinem Hause eine Sammlung von Meisterwerken japanischer und chinesischer Kunst, die kaum an Umfang, gewiß nicht an Qualität von irgend einer anderen übertroffen wurde. Eine Reihe der erlesensten Werke buddhistischer Malerei, eine Anzahl von Perlen altchinesischer Pinselkunst, dazu zahlreiche Werke aus der großen Zeit der japanischen Malerei gehörten zum Stolz des Hauses, das nicht minder berühmt war durch die prachtvollen Seladone. Die Sammlung dürfte nach dem Tode ihres Schöpfers kaum dem Schicksal der Auflösung entgehen. Voraussichtlich werden die Hauptstücke nach nicht allzu langer Zeit im Besitz der großen Finanzleute Japans auftauchen, die bisher noch meist imstande waren, auch die amerikanische Konkurrenz aus dem Felde zu schlagen.

Bildhauer Peter Gelbert, der in seiner heimatlichen Rheinpfalz, an der er mit warmem Herzen hing, wie er auch die dortigen neueren künstlerischen Bestrebungen eifrigst förderte, erlag, 54 Jahre alt, einer schweren schleichenden Krankheit am 18. Juli zu Ludwigshafen a. Rh. In ihm, dem stillen unscheinbaren Manne waren Mensch und Künstler aufs einträchtigste verschmolzen und in dieser tiefempfindenden reichen Seele eines echten deutschen Künstlers schlummerte innigste Liebe zur engeren Heimat, der vaterländischen Kunst und den ihn betrauernden nächsten Angehörigen. So eignet auch seiner Kunst etwas Trauliches, fast Familiäres in manchem feinen Kunstwerkchen, namentlich in ausgezeichneten Porträtplaketten. *L. Fränkel.*

Der Professor für mittelalterliche Baukunst an der Technischen Hochschule zu Hannover, **Carl Weber,** ist seinen bei Charsy erhaltenen Wunden erlegen, die er als Oberleutnant der Landwehr und Kompagnieführer an der Spitze seines Zuges erhielt. Weber, der aus Berlin stammt, hat nur ein Alter von 45 Jahren erreicht. Er besuchte die Technische Hochschule zu Berlin-Charlottenburg und gehörte hier zum Schülerkreise Karl Schäfers, in dessen Atelier er auch praktisch arbeitete. Weber beschäftigte sich hauptsächlich mit der Wiederherstellung alter Kirchen, wie zum Beispiel der Schloßkirche von Dobrilugk. Seit 1913 wirkte er an der Hannoverschen Hochschule.

Professor **Georg Galland** ist im Alter von 58 Jahren verstorben. Galland war 1857 in Posen geboren. Im Jahre 1877 widmete er sich dem Studium der Architektur

auf der Berliner Bauakademie, später der Kunstgeschichte an der Universität. 1883 habilitierte er sich als Privatdozent an der technischen Hochschule in Hannover, um sechs Jahre später in gleicher Eigenschaft nach Charlottenburg überzusiedeln. Er wurde hier zugleich zum Dozenten für Kunstgeschichte an der Kgl. Kunstakademie ernannt und zog sich im Jahre 1907 ausschließlich auf dieses Lehramt zurück. Seine architektonische Ausbildung befähigte ihn besonders zu Forschungen auf dem Gebiete der älteren Baukunst. Während seiner Tätigkeit in Hannover beschäftigte er sich mit der dortigen Holzarchitektur und den Grabdenkmälern. Seine Hauptarbeit war der Geschichte der Renaissance in Holland gewidmet. Das umfangreiche Werk, das er veröffentlichte, wird für lange Zeit die Grundlage aller weiteren Studien bleiben.

Der Bildhauer Professor **Wilhelm Widemann** ist in Berlin verstorben. Bekannt wurde Widemanns Name durch seine dekorativen Arbeiten am Reichstagsgebäude, zu dessen Ausschmückung Wallot ihn gemeinsam mit August Vogel heranzog. Widemann hatte seine Ausbildung in München als Kunsthandwerker erfahren und hat sich auch weiterhin insbesondere auf diesem Gebiete betätigt. Goldschmiedearbeiten im Stile der Renaissance waren seine besondere Spezialität. Der modernen Bewegung auf dem Gebiete des Kunsthandwerks stand er fremd gegenüber. Seine Schulung wurzelte in einer überwundenen Epoche, und so fanden auch seine Werke in späterer Zeit nur geringes Interesse.

PERSONALIEN

Adolf Oberländer, der große humoristische Zeichner und Maler, vollendete am 1. Oktober sein 70. Lebensjahr. Sein Vater war der Regensburger Organist Adam Oberländer, der später Professor am Münchener Konservatorium wurde. Auf der Münchener Akademie der bildenden Künste genoß dann Adolf Oberländer seine Ausbildung als Schüler Pilotys. Erst nach einer Reihe von Jahren wandte er sich der Karikatur zu und fand so das Feld für seine geniale Begabung. Was er in langen Jahren für die »Fliegenden Blätter« geschaffen hat, ist allbekannt; auch seine köstlichen kleinen Gemälde zieren die deutschen Galerien.

Prof. Dr. **Franz Weinitz** vollendete am 15. September sein 60. Lebensjahr. Im Jahre 1882 promovierte er mit einer Dissertation über ein Thema aus der Geschichte des Dreißigjährigen Krieges. Drei Jahre später wurde er Hilfsarbeiter an der Berliner Nationalgalerie und bearbeitete im folgenden Jahre gemeinschaftlich mit Max Jordan die historische Abteilung der Berliner Jubiläums-Kunstausstellung. Weinitz' kunstgeschichtliche Studien galten dem Zeichner Theodor Hosemann und dem Erzgießer Johann Jacobi. Nebenher gingen Forschungen zur Geschichte des Feuerlöschwesens, die ihn befähigten, auf der Internationalen Feuerwehrausstellung zu Berlin im Jahre 1901 eine mustergültige Kunst- und Literaturabteilung einzurichten. Weinitz ist geborener Berliner, und als Mitglied des Vereins für die Geschichte Berlins hat er sich um die Erforschung der Kunst- und Kulturgeschichte seiner Vaterstadt mannigfache Verdienste erworben.

Der bekannte Berliner Maler **Max Pechstein,** der sich bis Kriegsausbruch auf den deutschen Südseeinseln aufhielt, ist nach mancherlei Fährlichkeiten kürzlich glücklich in Deutschland angelangt. Bei der Besitzergreifung von Palau durch die Japaner geriet Pechstein in Gefangenschaft und wurde nach Nagasaki verbracht. Von dort freigelassen, kam er nach Manila, wo er gezwungen war, auf einem deutschen Frachtdampfer zu leben. Nach längerer Zeit gelang es ihm dann, nach Amerika zu kommen. Mit vieler Mühe vermochte Pechstein endlich als Kohlentrimmer auf einem holländischen Dampfer unterzukommen und so unbemerkt von den Engländern nach Deutschland zu gelangen. Hier stellte er sich der Militärbehörde zur Verfügung und erwartet seine Einberufung zum Heeresdienst.

Martin Brandenburg, der bekannte Berliner Maler, der seit zwei Monaten als Feldwebel beim Heere steht, ist an der Ostfront schwer verwundet worden. Er erhielt einen Schuß durch das linke Auge, das verloren ist. Die Sehkraft des rechten Auges ist in keiner Weise geschwächt, so daß der vortreffliche Künstler seinem Berufe erhalten bleibt. Brandenburg liegt zurzeit im Virchow-Krankenhaus; sein Befinden ist verhältnismäßig gut.

FUNDE

Römerfunde in Nordafrika. In der durch die Ausgrabung eines römischen Theaters, eines Forums und eines Triumphbogens des Caracalla berühmt gewordenen Stadt Dschemila bei Constantine in Algerien, die in der Römerzeit Cuicul hieß, wurden — wie dieser Tage ein Mitglied der Pariser Akademie der Inschriften berichtete — zwischen dem Forum und dem Platze, wo einst das Kapitol stand, neue wichtige Funde gemacht. Man fand zahlreiche Ruinen und Steine mit wichtigen Inschriften, die mancherlei aus der Zeit der Kolonisation Nordafrikas unter Antoninus Pius in neuem Lichte erscheinen lassen. Am wichtigsten unter den Funden ist die Trümmerstätte eines römischen Marktes, dessen Erbauer einer der gefundenen Inschriften zufolge Lucius Cosinius Primus war. Von besonderer Wichtigkeit unter den auf diesem Marktplatze ausgegrabenen Bauten sind ein »Ponderarium«, wo die zum Verkauf gestellten Flüssigkeiten zugemessen wurden, und eine Art Wartehalle, die wohl den Marktleuten bei Unwetter Schutz gewähren sollte.

Weitere Funde im Fritzlarer Dom. Bei Fortsetzung der Erneuerungsarbeiten am Fritzlarer Dom wurden abermals wertvolle Altertumsfunde zutage gefördert. Es handelt sich um mehrere Kissen aus kostbaren, mittelalterlichen Geweben. Ferner fand man mittelalterliche Priestergewänder mit kostbaren Brokatstickereien und wertvolle Kirchengeräte.

AUSSTELLUNGEN

Von **Berliner Ausstellungen** war an dieser Stelle seit längerer Zeit nicht die Rede. Der Krieg gab Anlaß, die Sommerferien ausgiebiger zu nutzen als in anderen Jahren, und auch wo unentwegt weiter ausgestellt wurde, reizte die Art des Gebotenen kaum zu eingehender Beschäftigung. Man kann im Zweifel sein, ob daran etwas geändert wurde, seitdem die Tage herbstlich zu werden begannen. Immerhin spürt man ein leises Sichregen, hie und da findet sich eine Ausstellung, die doch schon etwas längeres Verweilen lohnt. Und das Ergebnis im ganzen: daß bisher der Krieg an unserem künstlerischen Leben spurlos vorübergegangen ist. Wer alle die großen Worte gehört hat, mit denen der Beginn einer neuen Ära angekündet wurde, hat Grund, sich enttäuscht zu fühlen. Wer ruhige Überlegung bewahrte, wird finden, daß es nicht anders sein konnte. Oder sollte Franz Marc seine Vergangenheit verleugnen, der alte Christian Rohlfs noch einmal umlernen, Ernst Liebermann ein großer Künstler werden, weil draußen die Kriegsfurie rast? Nichts von alledem ist eingetreten. Bei Herwarth Walden im Sturm zeigt man dieselben Bilder wie zuvor, in dieser Marc-Ausstellung sogar sehr wörtlich genommen, denn man kennt fast alles schon, was jetzt hier steht, und wenn sich etwas geändert hat, so sind es zumeist wir Beschauer. Nicht daß wir die Bilder heut besser oder schlechter finden als vor zwei Jahren. Aber die

»Probleme« wollen uns zur jetzigen Stunde nicht ganz so weltbewegend dünken. Und selbst die Frage nach Recht oder Unrecht der kubistischen Anschauung stellen wir gelassen für einige Zeit zurück. Es heißt, auch Rohlfs habe sich nun zum Kubismus bekehrt. Der Künstler hat manche Wandlungen schon durchgemacht. Nicht immer schienen sie ganz innerlich begründet. Man hatte vielmehr den Eindruck, daß auch das Alter ihm kein Schutz war vor allzu williger Aufnahme äußerer Einflüsse. Was jetzt in den Räumen des Graphik-Verlages gezeigt wurde, stellt ihn in Noldes Nähe und sieht den Arbeiten des von diesem angeregten Hans Keller einigermaßen gleich. Neben Rohlfs werden wieder einmal Radierungen von Adolf Schinnerer gezeigt, die eine Spezialität des Hauses zu sein scheinen. Die liebenswürdige Kunst Schinnerers verträgt kaum ein allzu tiefes Eingehen, und es wäre vielleicht besser, sie weniger oft zu zeigen. Zudem kompromittiert der Maler, wie das nicht selten der Fall ist, den Graphiker. Eine Ausstellung seiner Bilder, wie sie hier in größerem Umfange geboten wird, zeigt nicht mehr als ein recht dürftiges Talent, das am Wege der impressionistischen Methode ein paar belanglose Früchte findet. Interessanter ist die Plastikerin Milli Steger, der man in den letzten Jahren an verschiedenen Stellen begegnete. Man darf nicht eine starke schöpferische Kraft in ihr erwarten. Aber auf der Linie, die von Maillols vorsichtig nach neuen Möglichkeiten ausschauendem Eklektizismus zu Archipenkos wilden Übertreibungen eines gesunden Prinzipes führt, fand sie eine geschmackvolle Art, in der sie ein liebenswürdiges Talent mit vielem Geschick betätigt. Offenbarungen einer neuen Kunst allerdings vermögen wir auch hier nicht zu entdecken. Nur die Methode ist eine andere. Der dekorative Reiz vor allem gibt den Arbeiten ihr Daseinsrecht, die als Schmuck in architektonischem Zusammenhang wohl geeignet sind, ihren Platz auszufüllen. Wenn an allen diesen Künstlern, die daheim ruhig in ihrer gewohnten Art weiterarbeiten, der Krieg spurlos vorübergehen mußte, so ist es bei denen, die draußen tätig gewesen sind, nicht anders. Das natürliche Interesse an den Vorgängen auf den Kriegsschauplätzen zeitigte eine ungeheuere Flut von Illustrationen. Es ist noch niemals so viel photographiert worden wie während dieses Krieges. Und in demselben Sinne wird gezeichnet und gemalt. Ernst Liebermanns Studien und Bilder, die bei Schulte gezeigt werden, sind um nichts besser oder schlechter als andere, frühere Arbeiten des Künstlers. Aber noch nie blühte das Handwerk mittelmäßiger Maler so sehr, wurden tüchtige Künstler zu unübertroffenen Genies umgestempelt wie jetzt, da dem, was sie malen, ein allgemeines und starkes Interesse sich zuwendet. Wer Kunst sucht, wird immer schon im vorhinein einen Verdacht haben gegen Künstler, die den großen Ereignissen draußen mit Zeichenblock und Stift unentwegt sich nahen zu können meinen. Manche bessere haben versagt, haben eingestanden, daß sie der Wucht der Ereignisse sich nicht gewachsen fühlten. Vielleicht wird in der Kunst der Jungen, die als Menschen draußen miterlebten, in späterer Zeit ein Abglanz sich zeigen. Die als Kriegsmaler hinauszogen, haben bisher alle enttäuscht, wenn auch nicht alle so arg wie Ernst Liebermann. *G.*

SAMMLUNGEN

⊙ Das **Berliner Kupferstichkabinett** hat eine Anzahl seiner jüngsten Neuerwerbungen zur Ausstellung gebracht. Es sind diesmal in der Hauptsache Werke des 19. Jahrhunderts. Besonders reichhaltig ist die holländische Gruppe der Mauve und Maris mit ihren sehr seltenen Radierungen vertreten. Von Mauve sieht man eine sehr schöne Landschaft mit Pferden, daneben ein Stallinneres, von Matthijs Maris zwei seiner dunklen Waldphantasien und eine Märchenprinzessin. Von Jozef Israels wurde ein ausgezeichneter Abdruck der spielenden Kinder am Strande erworben. Die reiche Munch-Sammlung des Kabinetts, die eben jetzt in einer Ausstellung zugänglich gemacht ist, wurde um ein nur in wenigen Abdrücken existierendes Damenporträt aus der Frühzeit des Künstlers vermehrt. Von Daumier wurde ein kostbarer Probedruck zu einer Lithographie des Charivari erworben. Unter den Werken deutscher Künstler des 19. Jahrhunderts fallen vor allem vier Holzschnitte nach Zeichnungen Caspar David Friedrichs auf, die von dessen Bruder geschnitten sind. Besonders zu erwähnen sind die zwei im einzelnen noch ungedeuteten romantischen Darstellungen, die anscheinend als Illustrationen gedacht waren. Interessant ist auch das Selbstbildnis des Künstlers. Merkwürdig ist, daß die Blätter bisher kaum beachtet waren. Sie sind anscheinend große Seltenheiten. Eine kleine Zahl von Holzschnitten Friedrichs findet sich in der Hamburger Kunsthalle. Weniger bedeutend sind zwei Radierungen von Karl Buchholz, der als Maler in neuerer Zeit berechtigte Beachtung fand. Von lebenden Künstlern ist wieder Max Slevogt in erster Linie vertreten. Ein ausgezeichnetes Selbstbildnis zeigt den Radierer auf der vollen Höhe des Könnens und der technischen Beherrschung. Eine Reihe scharf beobachteter Tierstudien schließt sich einer früher begonnenen Serie an, von der vor nicht langer Zeit die Zeitschrift für bildende Kunst eine Probe bringen konnte. Ebenfalls für diese Zeitschrift bestimmt ist Peter Halms wundervolle graphische Umsetzung von Guardis Münchener Konzert, die hier in einem Probedruck ausgestellt ist. Im übrigen sind einzelne Blätter von Ulrich Hübner, Klemm, Greve-Lindau und Henne zu erwähnen. Unter den Erwerbungen für die ältere Abteilung ist die bedeutendste ein Blatt aus einer Handschrift des frühen 13. Jahrhunderts wahrscheinlich französischen Ursprungs mit einer Darstellung zweier Schöpfungstage. An Zeichnungen ist ein geistreicher Entwurf des Magnasco und ein sitzender Christus von Jordaens zu nennen, der übrigens in einer Verspottung Christi wörtlich wiederkehrt, die ebenfalls das Berliner Kabinett besitzt, und die ein Vergleich mit der neuerworbenen Zeichnung deutlich als Kopie erweist. Endlich erfuhr die Abteilung der illustrierten Bücher wertvollen Zuwachs. Ein Freisinger Breviar, das 1516 in Venedig gedruckt ist, beansprucht hauptsächlich Interesse durch den Titelholzschnitt, der von dem Augsburger Leonhard Beck herrührt. Eine Seltenheit ersten Ranges ist der Cursus devotionum von 1492, der aus der Presse des Ulmer Druckers Dinckmut stammt. Die vorzügliche Sammlung holländischer Drucke im Berliner Kabinett wurde um ein Exemplar der 1486 bei Bellaert in Haarlem gedruckten Episteln und Evangelien vermehrt. Endlich mag hier erwähnt werden, daß es gelang, eine Folge von 70 Probedrucken zu Menzels Illustrationen der Kuglerschen Geschichte Friedrichs des Großen zu erwerben, die einem Klebebande entstammen, den der Bruder des Künstlers angelegt hat.

STIPENDIEN

Die Sektion für bildende Künste der **Berliner Akademie der Künste** hat unter dem Vorsitz des Akademiepräsidenten Professor Ludwig Manzel mehrere Stipendien vergeben. So wurde das Stipendium der Karl Blechen-Stiftung für Landschaftsmaler für das Jahr 1915 in Höhe von 1500 Mark geteilt und je 750 Mark den Malern Erich Feyerabend und Erich Müller zuerkannt. Das bei der Akademie bestehende Stipendium für Bildhauer aus der Dr. Paul Schultze-Stiftung, das im Betrage von 3000 Mark ebenfalls für das laufende Jahr zu vergeben war, wurde je zur Hälfte den Bildhauern Herbert Garbe und Willy Kluck zuerkannt

STIFTUNGEN

Stiftung für Wiesbaden. Dr. Karl Friedrich Hempel hat der Stadt Wiesbaden eine Stiftung von anderthalb Millionen gemacht. Zur Förderung von Kunst, Wissenschaft und Volkswohlfahrt sollen aus den Zinsen dieses Kapitals Stipendien von 2000 Mark an aufwärts an Wiesbadener Künstler und Gelehrte zu Studienzwecken gegeben werden. Die Unterstützung erfolgt ohne Rücksicht auf die politische Stellungnahme des Betreffenden und ohne Rücksicht auf die Konfession.

KRIEG UND KUNST

Beratungsstelle für Kriegerdenkmäler in Sachsen. Ähnlich wie in Berlin hat sich jetzt auch für Sachsen eine Beratungsstelle für Kriegerdenkmäler gebildet. Sie besteht bei der unter Leitung von Professor Dr. Ing. Paul Klopfer stehenden Beratungsstelle für Heimatschutz im Großherzogtum Sachsen und macht es sich zur Aufgabe, die Gemeinden wie in allen Angelegenheiten des Bauens so auch in der Denkmalfrage zu beraten. Die Beratungsstelle erläßt einen Aufruf, der sich gegen die Herstellung der billigen Denkmalschundwaren richtet, und die Gemeinden vor dem Ankauf solcher Dutzendware warnt. Die Auskunftsstelle erteilt den interessierten Gemeinden unentgeltliche Auskunft, empfiehlt ihnen geeignete Kräfte zur Ausführung und ist auch bereit, ihnen mit zeichnerischen und rechnerischen Vorschlägen kostenlos zur Hand zu gehen.

FORSCHUNGEN

Perspektive. Den Arbeiten von G. J. Kern zur Geschichte der malerischen Perspektive wendet in steigendem Maße auch die mathematische Fachliteratur ihr Interesse zu. Es liegen zwei umfangreichere Berichte vor, auf die wir unsererseits aufmerksam machen möchten, da sie den Standpunkt der Mathematiker in einer für die Kunstgeschichte höchst wichtigen Angelegenheit beleuchten. Unter dem Titel »Neue Perspektiven zur Geschichte der Perspektive« gibt in der »Zeitschrift für mathematischen und naturwissenschaftlichen Unterricht aller Schulgattungen«, 5. Heft des 46. Jahrganges, G. Wolff eine Übersicht über die Hauptarbeiten Kerns auf dem genannten Gebiet. An der Hand seiner Untersuchungen beleuchtet Wolff im Einzelnen vor allem die Entstehung des Fluchtpunktsatzes, zu dessen Entdeckung (oder Wiederentdeckung?) es mehr denn eines Jahrtausends bedurfte. In klaren Sätzen führt Wolff aus, wie sich ganz allmählich aus der symmetrisch-parallelperspektivischen Anlage der Fluchtpunkt für die frontale horizontale Einzelebene entwickelt hat, und wie aus dem Zusammenrücken der Fluchtpunkte von Einzelebenen der Fluchtpunkt des Raumes entstanden ist. Die Kontroverse Doehlemann-Kern betreffend Jan van Eyck scheint Wolff unbedingt zugunsten der Annahme von Kern entschieden, der die Entdeckung des Fluchtpunktes für den Raum als eine selbständige Tat des Jan van Eyck ansieht. Auf die Forschungen von Kern über die Costruzione legittima und ihr Verhältnis zur »Konstruktion vermittels der Distanzpunkte«, ein Kapitel, zu dem noch unlängst Panofsky in dieser Zeitschrift einen wichtigen Beitrag veröffentlicht hat, geht Wolff nicht ein, wie er überhaupt die Distanzfrage etwas kursorisch behandelt.

Desto gründlicher beschäftigt er sich mit Kerns Methode. »Was bisher,« schreibt Wolff, »über den Fortgang der Perspektive in Erfahrung gebracht wurde, gründete sich hauptsächlich auf das Studium literarischer Quellen, die meist aus zweiter Hand stammen, da die Maler selbst nur sehr selten zur Feder griffen, um sich über die Bedeutung der theoretischen Grundlagen ihrer Kunst auszulassen. ... Wenn demnach die literarisch-quellenmäßige Erforschung der Geschichte der Perspektive nicht zu einwandfreien Resultaten führte, so mußten schon aus methodischen Gründen für dieses Forschungsgebiet neue Wege erschlossen werden. Kerns konsequent durchgeführter Gedanke ist nun der: Er nimmt die Pinselhandschriften der Maler zu Hilfe, um aus ihnen Vergleichspunkte für die einschlägigen literarischen Nachrichten zu finden. Damit aber vereinigt er in glücklicher Weise drei wichtige, für die Erkenntnis des Tatbestandes eng zusammenhängende Faktoren: die Quellenschrift, das Gemälde und die mathematische Perspektive«. Am Beispiel des Fluchtpunktsatzes wurde zuvor nachgewiesen, daß die meisten Verfasser perspektivischer Werke im wesentlichen nur »eine Aufzählung von Namen und Sachen geben, die durchaus nicht denknotwendig zusammenhängen«. Die Untersuchung der Mazzocchio-Zeichnungen Uccellos hat nach Wolff »die geschichtlich-perspektivische Forschung in wesentlichen Punkten erweitert«. Es bedürfe noch vieler Arbeit, ehe der logisch-lückenlose Aufbau einer Geschichte der Perspektive bis zum Ende des 16. Jahrhunderts durchgeführt sei, doch habe die Methode Kerns sich als durchaus fruchtbringend erwiesen. Es sei zu wünschen, daß der Weg, den er mit großem Erfolge eingeschlagen habe, von zahlreichen Forschern betreten würde.

Als eine Art Ergänzung zu diesem Referat veröffentlicht H. Wieleitner in Band XIV, Nr. 4 der »Mitteilungen zur Geschichte der Medizin und der Naturwissenschaften« eine Reihe von Einzelbesprechungen über die perspektivischen Arbeiten von Kern. Für den Berichterstatter bleibt die Frage betreffend die Perspektive des Jan van Eyck vorläufig noch offen, obwohl er eher der Ansicht Kerns als der Doehlemanns zuneigt. Für die Richtigkeit von Kerns Ansicht spricht in diesem Zusammenhang u. a. der Nachweis, »daß in dem, soweit bekannt, ersten diesseits der Alpen für Maler geschriebenen Lehrbuch der Perspektive von Jean Pélerin, auch Viator genannt, das 1505 französisch, 1509 deutsch durch Jörg Glogkendon bearbeitet erschien, die perspektivischen Abbildungen noch viel ungenauer sind als in den van Eyckschen Bildern«. Die Ausführungen Wieleitners über die Aufsätze: »Die Anfänge der zentralperspektivischen Konstruktion in der italienischen Malerei des 14. Jahrhunderts«, »Der Mazzocchio des Paolo Uccello« und »Das Dreifaltigkeitsfresko von S. Maria Novella« enthalten einige nicht unwichtige kritische Bemerkungen, im wesentlichen geben sie Inhaltsangaben des mathematischen Teils der betreffenden Abhandlungen. Den Schluß der Artikelreihe bildet ein kurzer Hinweis von H. Günther, dem Herausgeber der Zeitschrift, auf Wolffs oben angeführten zusammenfassenden Aufsatz. *S.*

Zu den in der vorigen Nummer gegebenen Mitteilungen über **Mányoki** macht uns Herr Baurat von Metzsch darauf aufmerksam, daß im 17. Heft (Stadt Leipzig) der von Cornelius Gurlitt herausgegebenen beschreibenden Darstellung der älteren Bau- und Kunstdenkmäler des Königreichs Sachsen, auf Seite 278 auch ein Bild von Mányoki erwähnt wird. Es handelt sich um ein Bildnis des Juristen C. O. Rechenberg (1689—1751). Das Bild ist bezeichnet A. D. Manyoki pinxit 1736.

Die Bau- und Kunstdenkmäler Thüringens. Das im Auftrage der Regierungen der sächsisch-thüringischen Großherzogtümer und Fürstentümer herausgegebene große Werk über die Bau- und Kunstdenkmäler Thüringens hat erfreulicherweise auch im Kriege keine Unterbrechung in seiner Herausgabe erfahren. Soeben erscheint das neue Heft XX, von Professor Georg Voss, dem Konservator der

Kunstdenkmäler Thüringens, herausgegeben, das sich mit den Landorten im Amtsgerichtsbezirk Eisenach befaßt. Das bedeutendste Denkmal alter Kunst in Eisenach, die Wartburg, ist in einem besonderen Bande behandelt worden. Immerhin bieten gerade die kleinen Landorte manches interessante Gebäude und Kunstwerk aus frühen Jahrhunderten, deren künstlerische Formen uns von der thüringischen Geschichte seit den Zeiten der Landgrafen von Thüringen bis zur Gegenwart Kunde geben. Angefangen von dem romanischen Chor der Nikolaikirche in der Stadt Kreuzburg an der Werra, ziehen da nicht weniger als acht Jahrhunderte in den Denkmälern des Landes an uns vorüber, bis in die Zeiten des 19. Jahrhunderts hinein.

Überreste der romanischen Baukunst beschränken sich im übrigen im Eisenacher Lande nur auf wenige Kirchtürme. Die frühesten Kunstformen in den Gebäuden der kleinen Landorte gehen gewöhnlich bis in die Zeiten des Mittelalters, auf den gotischen Stil, zurück. Von einer in den Dörfern ganz ungewöhnlichen Schönheit sind die kleinen in Stein gemeißelten Heiligenfiguren an der gotischen Schranknische in der Kirche zu Mihla. Die künstlerisch wertvollsten Schöpfungen des spätgotischen Stils bilden vor allem die geschnitzten Flügelaltäre, von denen in den Eisenacher Landorten vier erhalten sind: der in Mihla, in Grossenlupnitz und die zwei Altäre in Farnroda. Großes Interesse verdienen auch die Überreste der ehemaligen Wehrmauern der Kirchhöfe wie die Ringmauern auf dem Kirchenhügel von Ettenhausen. Unter den wenigen erhaltenen älteren Holzbauten des Bezirkes ragt besonders die künstlerisch allerdings sehr bescheidene Kirche zu Wartha aus dem Jahre 1586 hervor, — trotz ihrer Schlichtheit aber ein Markstein für unsere Kenntnis des Holzfachwerkbaues in diesem Teil Thüringens. Künstlerisch fruchtbarer entfaltete sich der Holzfachwerkbau in den einzelnen Schlössern. Der reichste Fachwerkbau aus den Zeiten der Renaissance in den Eisenacher Landorten ist das Rothe Schloß in Mihla, das aus dem Jahre 1581 stammt. Trotz der Weiträumigkeit des Innern sind die Außenfronten des Schlosses mit denselben schlichten Formen des Holzwerkes ausgestattet wie das Bauernhaus in den fränkisch-thüringischen Ländern. Nicht der Bildschnitzer — wie in den niedersächsischen Holzbauten — der Zimmermann gab dem Bau die künstlerische Form.

Von den Werken einer reicheren Steinarchitektur der Renaissance in den Zeiten vor dem dreißigjährigen Kriege sind nur ganz wenige Schloßbauten wie das Schloß von Marksuhl erhalten, mit seinen trefflichen in Stein gemeißelten Frauen- und Männerköpfen. Auch Grabsteine aus dieser Zeit mit Skulpturen sind selten.

Die um 1660 erbaute Kirche in Ruhla bietet ein merkwürdiges Beispiel für die Versuche, eine möglichst zweckmäßige Raumgestaltung für den protestantischen Gottesdienst zu finden. Leider hat die Restaurierung des 19. Jahrhunderts von der ursprünglichen künstlerischen Ausstattung des Innern nur die Kanzel stehen lassen, die ein für eine Dorfkirche ungewöhnlich gutes Beispiel von ornamentaler Barockschnitzerei gibt. Interessant und für unsere Kenntnis von Land und Leuten in Thüringen wichtig sind die auf Leinwand gemalten und zur Wandbespannung benutzten Gemälde im Schloß der Kammerherren von Boyneburgh in Stedtfeld. Sie stammen aus der Zeit des Rokoko und enthalten außer Gemälden der landschaftlichen Umgebung Genrebilder aus dem Leben des Gutsherrn und der Dorfbewohner: einen Jagdzug und einen Tanz unter der Dorflinde. Endlich sei noch das Denkmal alter Gartenkunst aus der Zeit Goethes erwähnt: der alte Park des Schlosses Wilhelmsthal; der Schloßbrunnen ist von herrlichen alten Fichten umgeben.

LITERATUR

Karl Scheffler, *Die Architektur der Großstadt.* Mit 60 Abbildungen. Berlin 1913. Bruno Cassirer Verlag.

Scheffler gliedert seinen Stoff in drei große Abschnitte: Der erste, »Grundsätze«, enthält Prinzipielles über Anlage und Wachstum der Großstadt, Etagen-, Geschäfts- und Landhäuser. In den »Exkursen« folgen Aufsätze über modernes Kunstgewerbe, Friedhofskunst und den Beruf des Architekten. Der dritte Abschnitt ist »Persönlichkeiten« gewidmet: Messel, Ludwig Hoffmann, Peter Behrens, Tessenow, Muthesius, Obrist und August Endell. Einige dieser Aufsätze (Tessenow, Messel und Muthesius) sind, reicher illustriert, bereits in früheren Jahrgängen von »Kunst und Künstler« erschienen.

Scheffler hat architektonische Fragen wiederholt in glücklicher Weise behandelt, in Buchform zuletzt »Moderne Baukunst« (Berlin 1907), und auch sein neues Buch enthält manche wertvolle Anregung. Besonders gelungen ist sein Artikel über Grabmale und seine Art, sich in das Wesen eines einzelnen Künstlers einzufühlen. Dagegen sind seine Ausführungen über Nutzarchitektur nicht neu, im wesentlichen wurden sie bereits in seiner »Modernen Baukunst« erörtert und sind uns außerdem durch die schriftstellerische Tätigkeit von Muthesius, van de Velde, Walter Curt Behrendt u. a. in Fleisch und Blut übergegangen.

Auch wenn man sich Schefflers Definition des Stils »das Wort Stil bezeichnet nichts Geringeres als die nach außen projizierte innere Einheitlichkeit des Lebensgefühls umfangreicherer Menschengruppen« anschließt und mit ihm der Überzeugung ist, daß sich der neue Stil nicht willkürlich machen läßt, kann man dem Werden eben dieses »neuen Stils« weniger skeptisch gegenüberstehen und »die Bilanz des modernen Kunstgewerbes« anders ziehen. Sollten die aus den »winzigen Nebengebieten« gewählten Beispiele zutreffen und es wirklich so liegen, daß es an Künstlern fehlt, die einem Buch oder einer Zeitschrift »nicht in programmmäßig akademischer, sondern in wahrhaft freier künstlerisch handwerklicher Art eine höhere, gefällige typographische Einheit geben könnten« und man infolgedessen zu alten Typen statt zu einer neuen Künstlerschrift zurückgreifen muß? Wer als Herausgeber von »Kunst und Künstler« den zerfließenden, nicht gestalteten Umschlag von Slevogt benützt, beweist damit freilich, daß er die heute im Gebiet des Buchschmucks führenden Kräfte nicht gefunden hat und täte dann besser, auf alte Muster zurückzugreifen. Und sollte es wirklich so liegen, daß Bilder von Liebermann, Manet oder Leibl in kein modernes Interieur hineinpassen? Es gilt in einem solchen Falle in der Gestaltung des Raumes vom Bilde auszugehen, das Interieur darauf zu stimmen, und das Bild als Dominante annehmend, kann man zu Wirkungen von großartiger Einheitlichkeit und Monumentalität kommen. Erinnert sei nur an das kleine Zimmer der Villa Osthaus, das von Hodlers »Erwähltem« beherrscht wird, oder an den einen mittelgroßen Raum im Folkwang-Museum in Hagen: von einer tiefblau-violetten Wand heben sich ab Feuerbachs »Orpheus«, Gauguins »Tangsammler« (die man lieber durch ein anderes Bild von Gauguin ersetzt wüßte) und einige Buddha-Statuen. Der Raum, von wenigen zeitlich auseinander liegenden Kunstwerken beherrscht, denen ein gemeinsames seelisches Erlebnis zugrunde liegt, ist von einer geschlossenen Wirkung und Eindringlichkeit und vorbildlich für die Art, wie Museumsräume gestaltet werden müssen und Privaträume gestaltet werden können.

Scheffler hat ein Buch der Resignation geschrieben, aus dem wie ein leiser Unterton die Klage klingt: was ist aus den großen Anläufen und Hoffnungen geworden? Wir aber glauben nicht allein an das Wollen, sondern auch an das Können unserer Zeit. *Dr. Rosa Schapire.*

Carl Wunderer, *Einführung in die antike Kunst* mit besonderer Berücksichtigung der modernen Plastik. Vorträge. Erlangen 1913. Th. Blaesings Universitätsbuchhandlung. VII und 74 S.

Die bayerische Gymnasialordnung läßt in ihrem Lehrplan der klassischen Archäologie einen Platz; deswegen namentlich wenden die bayerischen Gymnasiallehrer der antiken Kunst ein besonderes Interesse zu. Ihre Tätigkeit darin ist vorbildlich auch für die anderen deutschen Staaten, in denen dieser Teil der Altertumskunde zum Teil noch nicht die gebührende Beachtung gefunden hat. Auf Grund von an Gymnasien gehaltenen Vorträgen, die sich dann aber auch an ein größeres Publikum wandten, ist Wunderers »Einführung in die antike Kunst« entstanden, ein treffliches Büchlein, das weiteste Verbreitung verdient und Studierenden, Künstlern sowie sich bilden wollenden Freunden der Kunst Wissen und Anregung schaffen kann. Wunderer will in das Wesen der griechischen Kunst einführen, indem er ihre Entwicklung an hervorragenden ausgewählten Werken zeigt. Einleitende Gedanken über die Aufgabe der Kunst überhaupt und die Bedeutung der griechischen Kunst, die vielleicht nach dem Kriege nochmals höher eingeschätzt werden muß als bisher, sind vorausgeschickt. Sieben weitere Vorträge führen von der Zeit der großen Tempelbauten bis zur hellenistisch-römischen Kunst. Dem Grabmal und dem Porträt st der 9. Vortrag gewidmet. Die vergleichende Methode, die Wunderer leitet, wendet er auch insofern an, als er in seinem 10. Vortrag die antike Plastik mit der modernen vergleicht, wobei er natürlich nur solche Künstler unserer Zeit heranführt, welche auf der antiken Kunst weiterbauend modernes Empfinden mit dem antiken Formensinn vereinigt haben. Als solche werden Begas, Meunier, Hildebrand, Klinger betrachtet. Photographien des Kapitolinischen Dornausziehers, der Athena Parthenos (Varvakion) und des Klingerschen Beethoven begleiten den hübsch geschriebenen, vielfach mit Dichterworten ausgeschmückten Text.

M. Maas

Adolf von Oechelhäuser, *Krieg und Kunst.* G. Braunsche Hofbuchdruckerei und Verlag, Karlsruhe i. B. 1915.

Der Verfasser behandelt das dankbare und zeitgemäße Thema, ohne auf die zu Anfang des Krieges viel erörterten Vorwürfe einzugehen, die von Feinden und sogenannten »Neutralen« gegen unsere Kriegführung im Westen erhoben werden; auch auf die Beziehungen zwischen dem Kriege und den bildenden Künsten geht er nur insofern ein, als er zu zeigen sucht, daß Politik und Kunst streng auseinander zu halten sind. Der Begriff des »Nationalen« ist nach Oechelhäusers Darlegungen eine mit Sprachengemeinschaft und Rassenreinheit fest verbundene Vorstellung. Trotz des engen politischen Zusammenschlusses im österreichischen Nationalstaate empfindet und äußert sich die deutsche Volksseele nun einmal anders als die ungarische und slawische, und selbst innerhalb des fast ganz aus germanischen Elementen zusammengesetzten Deutschen Reiches lassen sich eigenartige Strömungen mit stark ausgeprägtem Nationalcharakter je nach der früheren Stammesangehörigkeit der einzelnen Volksteile deutlich unterscheiden. An Beispielen aus der Literaturgeschichte zeigt der Verfasser, daß in Zeiten, da das Volk als solches am Kriege nicht beteiligt war, d. h. als noch Söldner die Schlachten seiner Herrscher und Regierungen schlugen, von einem tiefer gehenden Einflusse des Krieges auf die Dichtkunst nicht gesprochen werden kann.

Das eigentliche Kriegslied beginnt erst mit dem klassischen Nationalhymnus der Franzosen, der Marseillaise, die im Jahre 1792 zum ersten Male erklang, und mit den patriotischen Dichtungen unserer Freiheitskriege; es findet seine Fortsetzung in der deutschen Volksdichtung der vierziger Jahre, als das junge Deutschland die Morgenröte einer glücklicheren Zeit begrüßte, dann während der Kriege, die Deutschlands Einigung vorbereiteten und verwirklichten. Wenn man im Hinblick auf jene Zeiten aus der Art und Fülle dichterischer Produktion einen Schluß auf die Volkstümlichkeit eines Krieges machen darf, so ist der deutsche Krieg, den wir jetzt gegen eine Welt von Feinden führen, der volkstümlichste, den Deutschland je erlebt hat. Das deutsche Volk kämpft und dichtet, der Berufene und auch der Unberufene sucht die mannigfachen Empfindungen dichterisch auszulösen, die der Krieg erweckt, und wenn dermaleinst der Weizen von der Spreu gesondert wird, dann kann nach Oechelhäusers Überzeugung Deutschland auch auf diesem Gebiete in Ehren bestehen.

Zu seinem Hauptthema übergehend, fragt Oechelhäuser, ob der Krieg und die bildenden Künste in ähnlichem Zusammenhange miteinander stehen, das heißt, ob das nationale Element auch hier als ausschlaggebend zu betrachten ist, und ob die kriegerische Erhebung eines Volkes befruchtend und steigernd auf die Entwicklung der bildenden Künste einwirkt. An einer langen Reihe von Darlegungen aus der Kunstgeschichte aller Zeiten erörtert er ausführlich, daß die Kunst weder Verstandes- noch Gefühlserzeugnis ist, daß kein Gesetz und keine Regel den Schaffensdrang des souveränen, jeder Zeit und jeder Schranke spottenden Künstlergenius bestimmen. Doch wäre es grundfalsch, daraus die Folgerung zu ziehen, es gäbe keine nationale Kunst. Es hat vielmehr bei uns und bei anderen Völkern zu allen Zeiten Künstler gegeben, die wegen ihrer stark ausgeprägten Eigenart dem nationalen Empfinden besonders nahe gekommen und dadurch besonders volkstümlich geworden sind, und der Verfasser hofft, daß unserem Volke nach siegreich beendetem Kriege das Glück beschieden sein wird, auch künstlerische Großtaten aufzuweisen. Infolge der Steigerung des Bewußtseins unserer Kraft wird das nationale Selbstgefühl sich steigern, die unselige Ausländerei abschütteln und eine ehrliche, eigenartige und selbständige deutsche Kunst im Anschluß an unsere eigene große Vergangenheit hervorbringen, eine Kunst, die deutsch ist im Streben nach den gleichen Idealen, aus denen unser Volk seinen Opfermut und seine Kraft zum Siege schöpft.

B.

Verantwortliche Redaktion: GUSTAV KIRSTEIN. Verlag von E. A. SEEMANN, Leipzig, Hospitalstraße 11a
Druck von ERNST HEDRICH NACHF., G. M. B. H., Leipzig

KUNSTCHRONIK

Neue Folge. XXVII. Jahrgang 1915/1916 Nr. 2. 8. Oktober 1915

Die Kunstchronik und der Kunstmarkt erscheinen am Freitage jeder Woche (im Juli und August nach Bedarf) und kosten halbjährlich 6 Mark. Man abonniert bei jeder Buchhandlung, beim Verlage oder bei der Post. Für Zeichnungen, Manuskripte usw., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Hospitalstr. 11a. Abonnenten der Zeitschrift für bildende Kunst erhalten Kunstchronik und Kunstmarkt kostenfrei. Anzeigen 30 Pf. die Petitzeile; Vorzugsplätze teurer.

EIN TIZIAN IM MAGAZIN DER WIENER AKADEMIE-GALERIE

Bei der Umhängung dieser leider so arg vernachlässigten und in den allerungünstigsten Räumen schlecht aufgestellten Sammlung alter Meister ist ein Tizian zum Vorschein gekommen. Ich war nicht wenig erstaunt, als ich vor einigen Tagen, unmittelbar nach Wiedereröffnung der italienischen Abteilung der Galerie, vor einem mir völlig unbekannten, stattlichen, farbenprächtigen Bilde mit der Darstellung der Ermordung Lukrezias durch Tarquinius stand, das in jedem Pinselstrich sich als eigenhändiges Spätwerk Tizians bekundet, dessen Name auch auf dem Zettel am Rahmen angegeben ist. Auf meine Anfrage beim Diener erfuhr ich, daß das Bild vor etwa sechs Jahren gelegentlich in Wien um bare 4000 Kronen gekauft worden, aber nicht zur Aufstellung gekommen sei; bei der jetzigen Neuordnung habe er die Herren Künstler auf das Bild im Magazin aufmerksam gemacht und erreicht, daß es ausgestellt worden sei. Und ein solches Bild hatte man — doch wohl in der Annahme, daß man ein der Galerie nicht würdiges Stück eingehandelt habe — in das Magazin verbannt! Das Bild stellt in fast lebensgroßen, bis zu den Knien gesehenen Figuren Tarquinius dar, wie er mit dem Dolch die nur leicht bekleidete Lukrezia überfällt. In der Handlung ist es nach Tizians Art in seiner späteren Zeit wenig bewegt, fast nüchtern, aber in der Färbung ist es von einer lichten Helligkeit und Pracht, in der Behandlung von einer Breite und Meisterschaft, die sofort an Tizians späteste Werke, namentlich die Stäupung Christi in der Münchener Pinakothek, erinnert. Ein helles Gelb, verschiedene Rot sind neben einem schmutzigen Weiß die maßgebenden Farben, die in kurzen, derben Pinselstrichen nebeneinander gesetzt sind und erst in einer gewissen Entfernung zu einem köstlichen Farbenbukett zusammen wirken. Mit den Lukreziabildern Tizians in der Sammlung Ch. Butler (versteigert, für Philipp II. gemalt) und im Hofmuseum hat diese Komposition nur wenig Verwandtschaft. *BODE*

DRESDNER BRIEF

In der Galerie Ernst Arnold in Dresden hat nach Georg Lührig nunmehr Richard Müller die Früchte seines kunstreichen Schaffens auf dem belgisch-französischen Kriegsschauplatz ausgestellt. Im ganzen sieht man 171 Zeichnungen, darunter einige wenige farbige Bilder. Merkwürdig ist, daß der Künstler, der monatelang als Kämpfer an der Front stand, dem Kampf selbst und den Kämpfern gar keine Teilnahme abgewonnen hat, sondern abgesehen von vereinzelten Allegorien nur die tatsächlichen augenfälligen Wirkungen des Krieges vorführt: zerstörte Städte und Dörfer, zerschossene Festungswerke, Brücken, Kirchen und Häuser, kurzum zum allergrößten Teile Ruinen, grauenhafte Bilder der Zerstörung, wie sie der Franktireurkrieg in Löwen und Dinant, der Belagerungskampf um Namur, in Givet, Rethel, Mecheln usw. hervorgebracht hat. Auf keinem dieser Bilder sieht man einen Soldaten oder irgend ein anderes menschliches Wesen. Rein sachlich schildert Müller, was er gesehen hat, gleich einem künstlerischen Berichterstatter; und er sieht genau, nichts entgeht seinem scharfen Blicke, und mit bewundernswerter Sicherheit und nie versagender Geschicklichkeit gibt er uns das Geschaute wieder. Seine Bilder erhalten dadurch den Wert zuverlässiger Urkunden, getreuer geschichtlicher Feststellungen mit dem zeichnenden Griffel. Die peinlich sorgfältige Durchführung, die man bei Richard Müller gewöhnt ist, ist in vielen dieser Bilder einer etwas freieren und flotteren Darstellungsweise gewichen, wie sie der Drang der Zeit notwendig gemacht hat. Einige Städteansichten, wie die von Sedan und Mezières oder die von Mecheln mit dem äußeren, zwischen Ruinen aufragenden Turm, wirken über das Sachliche hinaus mit der Kraft der Stimmung oder durch bildhafte räumliche Auffassung. Der Neigung Müllers für das absonderlich Grausige entsprechen die Bilder der Schädel und Knochen gefallener Deutscher und Franzosen von 1870/71 in Bazeilles, die Überreste der Grafen Egmont und Horn in Hierges, die umgestürzten Ritterrüstungen im Waffenmuseum zu Namur und ähnliches. Mehr ausgedacht als künstlerisch angeschaut ist die gepanzerte Riesenfaust, die schwer auf Stadt und Land liegt; und ebenso ausgedacht ist die radierte Darstellung des Todes in großen Stiefeln, die nichts weniger als grauenhaft gespenstisch, sondern eher ungewollt komisch wirkt. Dagegen ist eine zweite Darstellung des Todes als Brandstifter über der Stadt Rethel als ein Werk echter schauender Phantasie zu bezeichnen. Mit Recht hat Direktor Koetschau dieses Blatt nebst vier anderen der besten Blätter Müllers, Darstellungen aus Mecheln, Rethel und Berthoncourt, für die Düsseldorfer Galerie angekauft; ebenso hat das Kgl. Kupferstichkabinett zu Dresden vier hervorragende Blätter erworben.

Bei Emil Richter sahen wir kürzlich eine Gesamtausstellung des Malers Paul Oberhoff, der zu den kräftigsten Talenten unter den jüngeren Künstlern Dresdens gehört. Von Cézanne und Trübner ausgehend, auch Anregungen der Futuristen nicht verschmähend, stellt sich Oberhoff als ein entschieden modern empfindender und malender Künstler dar, der

aber die Mittel moderner Farbenkunst mit sicherer Beherrschung und mit Geschmack anzuwenden weiß. Seine Bildnisse, z. B. das Kniestück der Mutter mit dem Kinde, die zweier Offiziere, die Dame mit dem Mädchen sind bezeichnende Proben seiner Kunst, die ebensowohl auf scharfe Charakteristik in den Zügen und in der Haltung wie auf dekorative Wirkung ausgeht. Nicht minder zeigen seine neuesten Landschaften, wie das Tal bei Seifersdorf im Sonnenschein und eine erzgebirgische Landschaft in der stilistischen Strenge und Kraft der breiten Malweise Züge selbständiger Weiterschreitung auf modernen Bahnen.

Eine weitere Gesamtausstellung war dem in Frankreich gefallenen Zeichner Robert Spieß gewidmet. Eine Folge von großen Tuschzeichnungen zu den vierundzwanzig Präludien von Chopin zeigte ihn als einen Künstler von reicher Phantasie. Aus landschaftlichen und phantastischen Elementen hat er Gebilde geschaffen, aus denen uns in der Tat musikalische Stimmungen entgegen wehen. Auch die malerisch empfundenen kleinen radierten Landschaften und einige satirische Zeichnungen zeugten von dem Talent des Künstlers, dessen weiterer Entwicklung der Tod auf dem Schlachtfelde ein zu frühes Ziel gesetzt hat. Neben Spieß hatte Friedrich Preuß Federzeichnungen zu Schwabs deutschen Volksbüchern und zu Gedichten von Fr. K. Bennsdorf und Alfred Mombert ausgestellt. Am eingängigsten sind die Märchenbilder, in denen eine feine poetische und auch bildnerische Anschauung obwaltet. Auch die Bilder zu den Volkssagen haben in ihrer ornamentalen Fassung eigene Reize, aber die Zeichnungen zu den normaler Anschauung schon schwer zugänglichen Bennsdorfschen und Mombertschen Gedichten gehören in das Gebiet der mehr erdachten als erschauten symbolistischen Ausdrucksweise, können uns daher nicht sonderlich fesseln.

Die Bildhauerin Etha Richter gab in ihren Bären und Katzen erneut treffliche Proben einer Tierplastik, die ebensowohl auf Erfassen des Seelischen im Tier wie auf geschlossene Formgebung ausgeht. Endlich haben gegenwärtig bei Richter wie schon früher gemeinsam Georg Gelbke und Richard Birnstengel ausgestellt. Birnstengel ist vorzugsweise Landschafter und zeigt Landschaften aus dem Böhmerwald, wohl auch aus dem sächsischen Erzgebirge, die in gründlicher Durchbildung heitere und ernstere Stimmungen mannigfacher Art wiedergeben. Auch von Gelbke sind Landschaften vorhanden. Er belebt sie aber mit symbolisch wirkenden oder stilistisch durchgebildeten nackten Gestalten. Die Landschaft mit den vier lebensgroßen kugelspielenden Jünglingen ist verhältnismäßig die reifste unter diesen Versuchen, Landschaft und Mensch in innere Beziehung zueinander zu setzen. Weiter sehen wir von Gelbke u. a. einige annehmbare Bildnisse und einige Zeichnungen Der Tod im Kriege, die den Tod im Wasser, im Feuer, in der Luft und im Boden in stilisierender Weise, nicht ohne phantastischen Reiz veranschaulichen. *um*

* *

AMERIKANISCHE AUSSTELLUNGSBRIEFE

VON KARL EUGEN SCHMIDT

II.

San Francisco[1])

Die Ausstellung von San Francisco ist zwar schon fast sechs Monate offen, aber die Kunstabteilung und vermutlich noch andere Einzelheiten sind erst jetzt fertig geworden. Das geht ja bei allen Weltausstellungen so ähnlich, und San Francisco hat noch die triftige Entschuldigung des Krieges ... Daß die Ausstellung in anderen Teilen unvollständig geblieben ist und den Namen einer Weltausstellung nicht verdient, ist nicht auf den Krieg zurückzuführen. Deutschland, Österreich, England, Rußland und andere europäische Staaten hatten die Beschickung von San Francisco abgelehnt, lange ehe man an den Krieg dachte. Aber das bezog sich nur auf die industriellen Abteilungen, nicht auf die künstlerischen. Denn während die amerikanischen Schutzzölle im allgemeinen den Absatz von europäischen Waren in den Vereinigten Staaten beinahe unmöglich machen, steht der amerikanische Markt der europäischen Kunst heute offener als früher, wo der Staat einen Zoll erhob, der den dritten Teil der Kaufsumme betrug. Auch diejenigen Staaten, welche die offizielle Beteiligung abgelehnt hatten, schickten sich doch an, ihre Kunst in San Francisco zu zeigen; da kam der Krieg, und lediglich er ist schuld am Ausbleiben der Deutschen, Österreicher, Russen, Engländer und sogar der Schweizer. Das Fehlen aller deutschen Völker ist außerordentlich zu bedauern, und wenigstens die Schweizer hätten erscheinen und die Ehre des deutschen Namens retten müssen. Wenn die Franzosen und Italiener ihre lückenlose Vertretung durchsetzen konnten, dann hätten zum mindesten die Schweizer, aber auch die Österreicher und die Reichsdeutschen das gleiche fertigbringen müssen. Jetzt wird die deutsche Kunst durch einige zwanzig Bilder vertreten, die vor anderthalb Jahren in Pittsburg ausgestellt waren, sich bei Ausbruch des Krieges auf einem nach Deutschland zurückkehrenden Dampfer befanden, der schleunigst einen amerikanischen Hafen aufsuchte, und so endlich nach San Francisco gelangten. Es sind recht tüchtige Arbeiten und einige bekannte Namen darunter: Stuck, Zügel, Richard Müller, Putz usw., aber verglichen mit den französischen, italienischen, holländischen und skandinavischen Sälen ist dieses deutsche Zimmer so kläglich, daß man sich sagen muß: gar keine Vertretung wäre weitaus besser gewesen als eine solche!

Aus idealen und materiellen Gründen wäre eine würdige deutsche Vertretung auf allen Gebieten, ganz besonders aber in der bildenden Kunst höchst wünschenswert und vorteilhaft gewesen.

Der materielle Grund gilt der Eroberung des amerikanischen Kunstmarktes. Die Amerikaner sind von der Überzeugung durchdrungen, daß es einzig und allein in Paris bildende Künstler gibt. Sie kaufen nur in Paris oder von Parisern. Von der Existenz

1) Vgl. Nr. 43 des letzten Jahrgangs.

einer deutschen Kunst haben sie keine Ahnung. Selbst die Deutsch-Amerikaner folgen der Mode und kaufen, wenn sie kaufen, Pariser Kunst. Als Beispiel mag angeführt werden, daß im französischen Sonderbaue fünf große Bronzen von Rodin stehen, die sämtlich einer in San Francisco wohnenden Millionärin mit deutschem Namen gehören und von ihr zur Ausstellung geliehen worden sind. Die deutschen Künstler müßten also jede Gelegenheit ergreifen, die sie den Amerikanern näherbringen kann, und die von San Francisco gebotene Gelegenheit hätten sie nicht versäumen dürfen.

Wie schon aus dem Gesagten hervorgeht, haben Franzosen, Italiener, Holländer, Schweden, Dänen und Norweger sehr gut ausgestellt. Von anderen fremden Nationen sind noch die Portugiesen, die Mittel- und Süd-Amerikaner und besonders Japan und China zu erwähnen. Die Nordamerikaner verdienen eine eigene Besprechung, denn noch nie ist es uns so leicht gemacht worden, eine Übersicht über das künstlerische Schaffen der Nordamerikaner seit dem Bestehen ihres Staatswesens zu erhalten und wiederzugeben.

An der Spitze der ausstellenden fremden Nationen steht wie billig Frankreich. Bei ihm fehlt kein Maler und kaum ein Bildhauer der letzten fünfzig oder gar hundert Jahre, der Erwähnung verdiente. Das kommt daher, daß nicht nur Frankreich selbst ausstellt, sondern daß es außerdem eine Leihausstellung von solchen europäischen Künstlern gibt, deren Werke die Amerikaner besonders beeinflußt haben. Die Franzosen selbst haben an zwei Orten ausgestellt. In dem gemeinsamen Kunstpalast nehmen sie mehr Raum ein, als irgend ein anderes fremdes Volk; außerdem haben sie in ihrem Sondergebäude einige zweihundert Bilder und Skulpturen. Endlich hängen in der Leihsammlung der Beeinflusser der amerikanischen Kunst mehr Franzosen als Maler aller anderen Völker zusammen, was ja auch ganz in Ordnung ist. Die französische Ausstellung ist also sehr vollständig, und manche Künstler sind in allen drei genannten Abteilungen vertreten. Claude Monet hat zum Beispiel nur ein einziges Bild in der französischen Abteilung des Kunstpalastes, aber in dem französischen Sonderbaue ist er noch zweimal vertreten, und in der Leihsammlung hängen gar sieben Bilder von ihm.

Es hieße, einen trockenen Katalog schreiben, wollte ich alle die bekannten Franzosen nennen, die hier vertreten sind. Es genügt zu sagen, daß sie alle zur Stelle sind, daß keiner vergessen ist, von Delacroix bis zu Maurice Denis. Die französische Ausstellung ist sehr vollständig, macht einen vortrefflichen Eindruck und weist den Parisern den unbestrittenen Platz an der ersten Stelle zu, der von einer guten deutschen Abteilung wohl in Frage hätte gezogen werden können. In der Leihsammlung, wo mehr als hundert Franzosen zu sehen sind, habe ich von Deutschen zwei Skizzen Lenbachs, einen kleinen Andreas Achenbach, einen Schreyer — der eigentlich zu den Parisern gezählt werden muß — und zwei leere dekorative Sachen von Makart gesehen. Das ist alles, und so sieht die deutsche Kunst in den Augen amerikanischer Liebhaber und Käufer aus. Sollten wir da nicht jede Gelegenheit ergreifen und sogar Gelegenheiten schaffen, um den Leuten eine richtigere und bessere Meinung beizubringen?

Sehr vollständig ist auch Italien zur Stelle. Sogar die Futuristen fehlen nicht, aber man darf sie nicht in den offiziellen Räumen suchen: sie sind in einem Nebenbaue untergebracht, wo sich auch eine gute ungarische Abteilung, eine vortreffliche Sammlung österreichischer Griffelkunst und eine Kollektion des in Düsseldorf geborenen, in Rom lebenden norwegischen Bildhauers und Kunstgewerblers Hans Lerche befindet. Neben Frankreich macht Italien den Eindruck, der den Tatsachen entspricht: originale Kunst wird in Italien nicht mehr gemacht.

Ganz anders sieht es bei den Skandinaviern aus. Diese Bilder könnte kein Italiener und kein Franzose gemalt haben, sie konnten nur in der Heimat des Künstlers entstehen. Auch hier wäre es Platzverschwendung, auf die einzelnen Leute einzugehen, die in Deutschland fast so bekannt sind wie in ihrer Heimat. Obgleich bei den Schweden sonderbarerweise Zorn fehlt, ist die schwedische Abteilung mit dem Märchenerzähler John Bauer, dem Illustrator phantastisch grotesker nordischer Legenden Ossian Elgström, dem Teppichmaler Fjaestad, dem gemütvollen Familien- und Hausvater Carl Larsson, dem Vogelmaler Liljefors und allen anderen, vortrefflich gezeigten Künstlern eine der sehenswertesten auf der Ausstellung.

Von den anderen europäischen Abteilungen sei nur gesagt, daß sie alle sehr gut und vollständig die Kunst der einzelnen Länder vertreten, ohne etwas zu zeigen, was für deutsche Liebhaber neu wäre. Von den Südamerikanern wäre weiter nichts zu sagen, als daß sie teils nach Paris, teils nach Spanien neigen und ganz auf den Schultern der Pariser oder Spanier Zuloaga, Castelucho oder Anglada stehen.

Die einzige Abteilung, die uns höchst interessante Neuheiten bringt, ist die chinesische. Kalifornien ist eine Art von Kampfplatz zwischen Europäern und Asiaten, und auf der Ausstellung nehmen nach den Vereinigten Staaten Japan und China den breitesten Raum ein. In der Kunst hat Japan diesmal nur leicht verkäufliche Marktware gezeigt und nicht daran gedacht, wie vor fünfzehn Jahren in Paris die Welt durch die Delikatesse seiner unvergleichlichen Nuancekunst zu überraschen. Die Überraschung kommt diesmal von China, dessen Kunstabteilung als Hauptinhalt die Sammlung eines Mannes namens Liu Sung Fu bringt. Nach dem aus dem Chinesischen übersetzten Vorworte des Katalogs dieser Sammlung ist Liu Sung Fu »ein ältlicher und hervorragender Bürger des Tinghai-Distriktes«. Er besitzt »einen reinen Charakter und hohe Ziele« und hat aus dem Sammeln alter Malereien sein »intellektuelles Vergnügen und Studium« gemacht. Die Sammlung besteht aus 358 Nummern und enthält Malereien der letzten sechs Jahrhunderte. Und da erfahren wir, daß die Japaner in der Malerei sehr gelehrige Schüler und geschickte Nachahmer der Chinesen gewesen sind.

Es ist sehr zu wünschen, daß diese Sammlung auch in Europa gezeigt werde, wenn man dort wieder

Zeit haben wird, sich mit den Künsten des Friedens zu beschäftigen. Sie wird nicht wenig dazu beitragen, sowohl die Chinesen als auch die Japaner an die ihnen in der Geschichte der Kunst gebührende Stelle zu bringen: jene bei den originalen Erfindern, diese bei den geschickten Nachahmern. Der ältliche und hervorragende Bürger Liu Sung Fu hat seinem Vaterlande und allen Kunstliebhabern einen großen Dienst erwiesen durch das Zusammenbringen dieser Gemälde und wird ihn hoffentlich durch die Schaustellung in Europa vertiefen und vergrößern.

So lückenhaft die Ausstellung in San Francisco auch sein mag, man muß ihren Leitern ein hohes Maß von Fleiß, Umsicht und Verständnis zugestehen. Wo die Hindernisse allzu groß waren wie im Falle von Deutschland, England und Rußland, da mußten die Lücken eben bleiben, wo sie aber etwas tun konnten, um ihre Veranstaltung so vollständig und interessant wie möglich zu machen, da ist es geschehen. Besonders was in den Vereinigten Staaten selbst zu erreichen war, das ist erreicht worden. Dahin gehört die sehr schöne Leihsammlung von europäischen Meistern, welche anregend auf die amerikanische Kunst eingewirkt haben, uud die ganz ausgezeichnete Arbeiten der englischen Porträtisten des achtzehnten und aller bekannten französischen Maler aus der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts enthält.

Nebenher sei erwähnt, daß man auch für die künstlerische Qualität von Reproduktionen Verständnis entwickelt; die Firma E. A. Seemann in Leipzig wurde unter allen deutschen Verlegern, die ausgestellt haben, mit dem höchsten Preis ausgezeichnet, und zwar für ihre Leistungen auf dem Gebiete der farbenphotographischen Wiedergabe.

* * *

Die hauptsächliche Aufgabe der Leiter der Kunstabteilung war es, die amerikanische Kunst recht übersichtlich und vollständig zu zeigen, und dieser Aufgabe sind sie in einer Weise gerecht geworden, wie es bisher auf keiner amerikanischen Weltausstellung der Fall gewesen ist. Die Retrospektive in Paris vor fünfzehn Jahren hat wohl den Anstoß dazu gegeben, daß seither in fast allen europäischen Ausstellungen großen Stils ähnliche Überblicke geboten wurden, und daß man jetzt auch in San Francisco dieses Beispiel zum ersten Male auf amerikanischem Boden nachgeahmt hat. Alles, was an halbwegs künstlerischer Arbeit aus der kolonialen Zeit zu erlangen war, soweit es in dem Gebiete der Vereinigten Staaten hergestellt worden ist, hat man nach San Francisco gebracht und mit den in den ersten Jahren der Republik bis zum Beginne der heute lebenden Generation geschaffenen Hauptwerken zu einer ununterbrochenen Kette ergänzt, welche zu der Ausstellung der noch lebenden Künstler hinüberführt.

Natürlich darf man an diese Retrospektive nicht mit den Erwartungen herantreten, die man in einem alten Kulturlande hegen mag. Dort ist es immer möglich, daß irgend ein hochbegabter, aber in der Stille seines Geburtsortes schaffender oder in der Jugend gestorbener Künstler übersehen und erst nach langen Jahren beachtet wird. In einem neuen Lande ist das nicht denkbar, und was man von solchen Unbekannten zutage gefördert hat — wie Mathew Pratt, der wie lange vor ihm Adrian Brouwer seinen Unterhalt durch Malen von Wirtshausschildern verdiente und hier mit einem ganz tüchtigen Bildnis des bekanntesten amerikanischen Malers jener Zeit, Benjamin West, vertreten ist —, besitzt im Grunde nur lokales oder begrenzt amerikanisches Interesse. Für die weitere Kunstgeschichte sind die bekannten wie die unbekannten amerikanischen Maler des achtzehnten Jahrhunderts ohne irgendwelche Bedeutung, und wenn man sie jetzt hier vereinigt sieht, fällt es nicht schwer, dieser Kunst den ihr zukommenden Platz anzuweisen. Sie ist weiter nichts als ein Anhängsel der gleichzeitigen englischen Malerei. Der größte dieser alten Amerikaner, Gilbert Stuart, erinnert in seinen besten Sachen an Reynolds, andere, wie Thomas Sully, lassen eher an Lawrence denken, der um seiner oberflächlichen Süßlichkeit willen von dem Kollegen Northcote man-milliner, »männliche Putzmamsell«, genannt wurde. Ohne die englischen Lehrer wäre keiner dieser Amerikaner denkbar, auch Benjamin West nicht, der es in England zu so großem Ruhme brachte, daß man ihn zum Präsidenten der Royal Society in London wählte. Auch im Anfange des neunzehnten Jahrhunderts noch blieb der englische Einfluß vorherrschend, und aus den amerikanischen Bildern der ersten Jahrzehnte kann man allenthalben entweder die Landschafter Crome und Constable oder die Anekdotenerzähler Wilkie und Moreland oder endlich einfach die letzten Endes von Venedig herkommende Farbengebung Gettys und seines Kreises herauskennen.

Etwa in den dreißiger Jahren machen sich dann neben den englischen noch andere Einflüsse bemerklich: zunächst Rom, dann auch Paris und endlich München. Rom verblaßte mehr und mehr, während München bis in die siebziger und achtziger Jahre hinein starke Anziehungskraft ausübte, Paris aber stieg immer strahlender empor und riß schließlich die Alleinherrschaft an sich, also daß es heute in Paris mehr amerikanische Künstler deutscher Abkunft gibt als in München. Diese Deutsch-Amerikaner hatten am längsten an München festgehalten, jetzt gehen auch sie nach Paris, um ihre Kunst zu lernen und auszuüben. Wenn die amerikanische Kunst des achtzehnten und vom Anfange des neunzehnten Jahrhunderts nur ein Anhängsel der gleichzeitigen englischen Kunst ist, so darf man die amerikanische Kunst der letzten vierzig Jahre ein Echo der Pariser Kunst nennen. Ohne Paris wären selbst die größten Amerikaner dieser Zeit undenkbar. Die meisten lernen nicht nur in Paris, sondern sie bleiben auch dort, nachdem die Lehrzeit sozusagen überstanden ist. Der amerikanische Künstler, der in das Land seiner Geburt zurückkehrt, tut das nur notgedrungen, immer mit der Hoffnung, später wieder nach Paris kommen zu können. Wer ohne amerikanische Bestellungen und Aufträge auskommen kann, bleibt ganz und gar in Europa, die anderen machen die Reise über den

Ozean nur, um einige lohnende Arbeiten zu finden, die sie in Paris ausführen können. Kurz, Paris ist heute durchaus die Hauptstadt der amerikanischen Kunst, weit mehr noch als vor einem Jahrhundert Rom die Hauptstadt der deutschen Kunst gewesen ist.

In den Vereinigten Staaten selbst wohnt der Künstler nicht, sondern er kampiert, und sobald die Jagdbeute ausreichend scheint, schlägt er sein Zelt ab und zieht zur eigentlichen Heimat zurück. Wie recht er damit tut, erfährt man in dem Raume, der mit Arbeiten des Malers William Chase angefüllt ist. Chase ist ein Altersgenosse Whistlers und war in den siebziger Jahren mit diesem in Paris. Damals hat er das ausgezeichnete Bildnis Whistlers gemalt, das jetzt in der Ausstellung hängt, und das Whistler selbst nicht besser hätte malen können. Nachher kehrte er nach Amerika zurück und wirkte als Lehrer der vornehmsten amerikanischen Akademie. Man sieht nun in diesem Saale, wie seine auf amerikanischem Boden entstandenen Arbeiten immer konventioneller, unpersönlicher und kitschiger werden. Daß es allein die europäische Umgebung war, welche Whistler und Sargent obenhielt, daß es allein die amerikanische Umgebung war, welche Chase hinabzog, soll nicht behauptet werden, zumal man viele ähnliche Beispiele von europäischen Malern beibringen könnte, aber etwas ist der Umwelt ganz gewiß zuzuschreiben. Und daß die amerikanische Atmosphäre den Künstlern und der Kunst förderlich sei, das hat gewiß noch kein Künstler behauptet und wird auch in den nächsten hundert Jahren keiner behaupten.

Es ist also nur natürlich, wenn von einer amerikanischen Schule nicht die Rede sein kann, heute so wenig wie vor hundertfünfzig Jahren. Es gibt zwar eine Menge Maler und noch mehr Bildhauer, die sich amerikanische Themen wählen und Dinge malen oder modellieren, die es in Europa gar nicht gibt, und die darum niemals von einem alten oder neuen Meister dargestellt worden sind, aber Pocahontas und Tecumseh, Grand Cañon und Niagara reichen nicht hin, ein Gemälde oder eine Skulptur »amerikanisch« zu machen, solange des Künstlers Hände und Augen in Paris geschult wurden und dieser Schulung gehorsam bleiben. Daraus soll den Amerikanern auch gar kein Vorwurf gemacht werden. Sie sind nicht die einzigen, die durchaus zur Pariser Schule gehören. Fast allen Italienern, den meisten Belgiern und Holländern und sehr vielen Angehörigen aller anderen Nationen geht es ebenso, und von diesen allen verdienen die Amerikaner als Söhne eines soeben erst der Wildnis abgerungenen neuen Landes gewiß am wenigsten einen Vorwurf. Man darf sich vielleicht darüber wundern, wenn die Landsleute Michelangelos und Tizians die Kunst nur noch als Nachahmer der Pariser ausüben, daß aber die Amerikaner nach Europa kommen und lernen, ist nicht nur natürlich, sondern auch löblich.

Den amerikanischen Meistern der Gegenwart und jüngsten Vergangenheit sind eigene Säle eingeräumt worden: Whistler, Sargent, Chase, Gari Melchers, Frank Duveneck — dieser nicht von Paris, sondern unverkennbar von München abstammend —, der sonnige Pointillist Childe Hassam und sein etwas gröberer Kollege Redfield, die nach Barbizon hindeutenden vortrefflichen Landschafter Wyant, Tryon und Twachtman, der ausgezeichnete Illustrator Howard Pyle, der von Puvis de Chavannes und Aman-Jean in der Harmonie verschleierter Farben unterrichtete Arthur Mathews und einige andere.

Diesen Großmeistern der amerikanischen Malerei folgen dann in reicher Auswahl die nicht ebenso bekannten, aber auch sehr tüchtigen, in den Pariser Ausstellungen regelmäßig erscheinenden Leute, deren Namen zu nennen, den Katalog abschreiben hieße. Überall eine Fülle von Talent und Fleiß, den gleichzeitigen europäischen Leistungen durchaus ebenbürtig, aber doch wohl die Spitzen der originalen Pfadfinder und Führer vermissen lassend. Ebenso vollständig und übersichtlich sind die amerikanischen Griffelkünstler vertreten, von Whistler allein sind mehr als vierzig Radierungen und Lithographien da, von Joseph Pennell über hundert, und neben den modernen Arbeiten sind ganz frühe Sachen aus dem Ende des achtzehnten und vom Anfange des neunzehnten Jahrhunderts ausgestellt, welche das oben Gesagte von der damaligen Abhängigkeit von England bestätigen.

Einen sehr breiten Raum nimmt die Skulptur ein, die aus einem schon gestreiften Grunde nicht ganz so hoch zu stehen scheint wie die amerikanische Malerei. Der Bildhauer scheint mehr an den Ort gebunden als der Maler, und von den amerikanischen Bildhauern leben verhältnismäßig weit mehr in den Vereinigten Staaten als von den Malern. Was sie in Paris gelernt haben, verflacht dann in Amerika, und ich glaube nicht, daß irgend einer dieser Künstler die Bedeutung Whistlers oder Sargents beanspruchen kann. Rodin ist natürlich der stärkste Beeinflusser der jetzigen Generation, während vorher Carpeaux und in sehr breiter und ausgedehnter Weise Falguière auf die amerikanischen Bildhauer eingewirkt haben. Dabei sind sehr viele tüchtige Arbeiten, aber über ein gutes Durchschnittsmaß erhebt sich nur wenig. Das ganze Gelände der Ausstellung, die Gartenanlagen wie die Gebäude sind mit Skulpturen gleichsam übersät, teilweise zu diesem Zweck geschaffen, zum anderen Teile hier aufgestellt, weil der Platz im Kunstpalast nicht ausgereicht hätte, und auch weil sie da mehr zur Geltung kommen.

Alles in allem ist der Eindruck der amerikanischen Kunst auf der Ausstellung sehr günstig, wenn man nicht mit der Erwartung kommt, einen originalen und selbständigen amerikanischen Zweig der internationalen Kunstübung zu finden. Solche Erwartungen müßten hier enttäuscht werden, wohl aber muß man anerkennen, daß die amerikanischen Künstler, besonders die Maler und Griffelkünstler, neben anderen in Paris geschulten Leuten, mögen diese nun geborene Franzosen sein oder sonst einem europäischen Lande entstammen, durchaus gleichwertig stehen und somit einen sehr achtenswerten Teil der Pariser Schule bilden. Vielleicht geht ihr Ehrgeiz weiter; aber die jetzt lebende Generation wird eine wirklich amerikanische, bodenständige nationale Kunst schwerlich aufblühen sehen.

NEKROLOGE

Der Bildhauer **Kaspar v. Zumbusch** ist 85jährig in Wien gestorben. Er stammte aus Herzebrock in Westfalen, wo er 1830 geboren wurde. Seine künstlerische Ausbildung empfing er in München, wo er zugleich in Hermann Eggers seinen ersten Gönner fand, der ihm zu einer zweijährigen Studienreise nach Italien verhalf. Nach seiner Rückkehr entfaltete Zumbusch in München eine umfangreiche Tätigkeit. König Ludwig I. schenkte ihm seine Gunst und wandte ihm bald die wichtigsten Aufträge zu. Hier entstand vor allem das Denkmal Maximilians II., das 1875 errichtet wurde. Der Künstler selbst war bereits zwei Jahre vorher nach Wien übergesiedelt, wo er die Professur für Bildhauerkunst an der Akademie übernahm. Sein Beethoven-Denkmal am Schwarzenbergplatz und das Denkmal Maria Theresias sind die bekanntesten Werke, die er in Wien geschaffen hat. Künstlerisch stand Zumbusch in der Tradition der Rauchschule, der er Zeit seines Lebens die Treue hielt. So überlebte er gleichsam zwei Generationen, und die Jüngeren finden zu seinem Werke leichter den Weg als zu der neuzeitlichen Denkmalsplastik, deren breiter Betrieb sich neben ihm entfaltet hatte.

Wiederum ist der Tod eines Kunstforschers auf dem Schlachtfelde zu beklagen, wenn nicht, wie wir es ja auch im Falle des Dr. Willrich noch immer hoffen möchten, etwa der Vermißte doch noch wieder auftaucht. Es handelt sich um **Dr. Johannes Kramer**, einen Schüler von Goldschmidt, der seit 1912 als wissenschaftlicher Hilfsarbeiter an der Biblioteca Hertziana in Rom tätig war. Wie wir hören, hat er sich dort mit außerordentlichem Pflichteifer um die Katalogisierungsarbeiten dauernde Verdienste erworben. Bald nach Kriegsausbruch stellte er sich als Freiwilliger und zog gegen Rußland, wo er vermutlich Anfang August gefallen ist.

Hans Roßmann †. Der Maler Hans Roßmann ist am 29. September in München einem langen Leiden erlegen. Er war Professor an der Akademie für Kunst und Kunstgewerbe in Breslau, aber dieses Leidens wegen schon seit 1912 beurlaubt. In seiner bayrischen Heimat — er ist am 14. Mai 1868 in Vohenstrauß geboren — wo er Heilung von seiner Krankheit suchte, hat er die letzte Ruhe gefunden. Ein bleibendes Denkmal hat er sich in der nicht allzu langen Zeit seines stillen Schaffens in Breslau gesetzt in der außerordentlich gelungenen dekorativen Ausmalung des »Herrenstübels« der Schweidnitzer Kellerei im altberühmten Breslauer Rathause, ein bleibenderes vielleicht in den Herzen seiner Schüler, die ihm viel verdankten und ihn sehr verehrten. Auch bei seinen Kollegen war er als Künstler wie als Mensch gleich hoch geschätzt. Er war ein Schüler der Münchener Akademie und hatte sich durch Beiträge für die »Jugend« bekannt gemacht, als er 1902 nach Breslau berufen wurde. Sein »Werk« ist nicht allzu umfangreich, denn er schuf bedächtig, mit Ernst und Liebe. Am vollständigsten war es zusammengestellt in der ersten Ausstellung des »Künsterbundes Schlesien« in Breslau 1909. Es waren Gemälde, farbige Zeichnungen, Holzschnitte; Landschaften wie Bilder aus dem Leben der Bauern und Feldarbeiter. Das meiste, wenn nicht alles, besitzt Herr Karl Rosner in Zeitz. Es sind treuherzige, biedere, herzenseinfältige Bilder, fein in der Zeichnung, voll größter Sorgfalt in der Technik, »gekläubelte« Bilder, doch groß in der Wirkung. Roßmann gehörte zur Zunft der alten, gut deutschen Meister. Als Sohn eines Historien- und Glasmalers beherrschte er auch die alte gute Technik der Glasmalerei; Entwürfe für solche sind ausgeführt im Rathause in Löwenberg in Schlesien, das Hans Poelzig einen vorbildlichen Erweiterungsbau verdankt, und einige kleinere Scheiben in Privatbesitz in Breslau. *Bw.*

PERSONALIEN

Melchior Lechter ist 50 Jahre alt geworden. Der Name des Künstlers ist bekannt genug. Insbesondere wird er im Zusammenhange mit dem Dichterkreise der Blätter für die Kunst immer genannt werden, deren Bücher er besorgte und schmückte. Als Maler gehört er in die Nähe der englischen Präraffaeliten, wie ja auch der Dichter Stefan George der Sonettenkunst des Rossetti und Browning nicht ganz fern steht. Es ist eine künstliche Pflanze, die zumal auf deutschem Boden nicht ganz leicht gedeihen will. Wie seine englischen Vorläufer, so hat auch Lechter sich in der Erneuerung des Handwerks im mittelalterlichen Sinne bemüht, am ehesten mit Glück auf dem Gebiete der Glasmalerei. Seinen Kölner Pallenbergsaal wird man heut nicht leicht mehr ohne ein gewisses Gruseln sehen, und auch die Gußeisengotik seiner Buchornamente will uns einigermaßen abgeschmackt erscheinen. Aber ein Buch wie Maeterlincks Schatz der Armen, das Lechter für Diederichs besorgte, hat immerhin Charakter und bewahrt seinen Wert zum mindesten als Dokument seiner Zeit. Und mit ihm wird Lechter seinen Platz in der Geschichte beanspruchen dürfen.

Professor Dr. **Josef von Karabacek** vollendete am 22. September sein 70. Lebensjahr. Der Gelehrte, der seit 1899 als Direktor der Wiener Hofbibliothek vorsteht, stammt aus Graz und studierte dort und in Erlangen orientalische Sprachen. 1869 habilitierte er sich in Wien für das Fach der arabischen Palaeographie. Wenn seiner an dieser Stelle gedacht wird, so ist es vor allem um der reichen Ergebnisse willen, mit denen seine Forschungen unsere Kenntnis der mittelalterlichen Kunst bereicherten. So deutete er die arabischen Inschriften der liturgischen Gewänder in der Danziger Marienkirche und gab wertvolle Aufschlüsse zur Geschichte der morgenländischen Textilkunst. Zugleich dankt die wissenschaftliche Welt Karabacek als Leiter der Wiener Hofbibliothek die Zugänglichmachung der großen Schätze, die seiner Leitung anvertraut sind. Das Publikum wurde erst durch seine wechselnden Ausstellungen in Fischer von Erlachs berühmtem Saale mit den kostbaren Handschriften und Miniaturen vertraut, die in der Wiener Bibliothek bewahrt werden.

DENKMALPFLEGE

Die **Wiederherstellungsarbeiten** im Innern der ehemaligen **Papstburg in Avignon,** die durch den Krieg eine nur geringe Verzögerung erlitten hatten, sind jetzt bis zu dem bei Beginn der Arbeiten zunächst ins Auge gefaßten Abschluß gediehen. Während die Kommission zur Erhaltung der geschichtlichen Denkmäler in Frankreich beschlossen hatte, vorerst die von den Päpsten bewohnt gewesenen Gemächer in ihrem bisherigen Zustande zu belassen, sollen die Räumlichkeiten der päpstlichen Kämmerer genau in dem Zustande wiederhergestellt werden, in dem sie sich im vierzehnten Jahrhundert befanden. Dieses Werk ist jetzt, wie »Der Burgwart« schreibt, vollendet und der öffentlichen Besichtigung zugänglich gemacht worden. Wann die Arbeiten, zu deren Weiterführung die Kammer vor dem Kriege die erforderlichen Mittel bewilligt hatte, wieder aufgenommen werden, wird von der Finanzlage des Landes abhängen.

AUSSTELLUNGEN

⊙ Im Lichthof des **Berliner Kunstgewerbemuseums** ist zum Besten des Roten Kreuzes ein Teil der großen **Aquarellsammlung** aus den Beständen der Königlichen Hausbibliothek ausgestellt worden. Diese eigenartige Sammlung war bisher weiteren Kreisen noch ganz unbekannt und wird zum ersten Male einem größeren Publikum zugänglich gemacht. Ihre Schöpfung geht auf König Friedrich Wilhelm IV. zurück, dessen Kunstmäzenatentum neben der vielleicht zu Unrecht bekannteren Erscheinung des Bayernkönigs Ludwig eine eingehendere Würdigung wohl verdiente. Auch der Gedanke dieser Sammlung gehört noch ganz in den Ideenkreis der alten fürstlichen Kunstgönner, und er spiegelt doch auch zugleich den romantischen und bürgerlichen Geist der Epoche. Seine Bauten und die Räume, die er bewohnte, historische Stätten Deutschlands und Landschaften, die er auf seinen Reisen liebgewonnen hatte, wollte der König im Bilde festgehalten haben. Die objektive Treue der Schilderung war die erste und einzige Forderung. Wenn man will, ein kunstfremdes Prinzip. Aber der König stellte doch auch damit eine Aufgabe, die seiner Zeit gemäß war, und förderte die Kunst intimer Naturdarstellung, die wir erst neuerdings trotz und neben der offiziellen Kompositionsmalerei der ersten Jahrhunderthälfte zu schätzen gelernt haben. Die Graeb und Kloß, Hintze und Gärtner haben in den Berliner und Potsdamer Schlössern die Motive für reizende Bildchen gefunden. Und wir lernen erst in diesen zeitgenössischen Aufnahmen die Interieurs ganz verstehen und lieben, die wir noch heut beinahe unverändert sehen können. Mit der Erfindung der Photographie mußte dieser Kunstzweig zugrunde gehen. Und man bedauert es, wenn man bedenkt, in wie unzureichender Form die Bilder der Räume, in denen wir leben, einstmals unseren Enkeln überliefert sein werden. Die scharf gezeichneten und mit kräftigen Lokalfarben kolorierten Blätter bilden den wertvollsten Bestand der Sammlung. In späterer Zeit verliert das Aquarell diesen Charakter, um sich schon in Hildebrands Landschaften den gefürchteten englischen Water-colours zu nähern. Eine Fortsetzung in unserer Zeit wäre nicht möglich. Und aus den jüngeren Beständen ragt allein Menzel hervor, dessen Entwurf zum Bilde der Krönung Wilhelms I. gewiß die künstlerisch am höchsten zu wertende Leistung ist. Aber das Aquarell hat aufgehört, eine selbständige Kunstgattung zu sein, es ist zur Skizze geworden. Das Studium der Sammlung, die zu sehen nicht leicht wieder so günstige Gelegenheit sein dürfte, muß nicht nur um des wohltätigen Zweckes willen empfohlen werden. Die Auswahl und geschmackvolle Zusammenstellung ist Dr. B. Krieger unter Mitarbeit von Dr. G. A. Bogeng zu danken. Die Zeitschrift für bildende Kunst wird demnächst eine eingehendere Würdigung bringen.

Düsseldorfer Kunstausstellungen. Nachdem die einem guten Zwecke dienende, aber künstlerisch wenig ergiebige Doppelausstellung des Vereins Düsseldorfer Künstler ihren Abschluß gefunden hat, bietet die Düsseldorfer Kunsthalle eine Reihe von Kollektivausstellungen. Am beachtenswertesten erscheinen die meist illustrativen getuschten Federzeichnungen von Adolf Uzarski. Auf sein von der städtischen Galerie erworbenes Grabbe-Bildnis wurde schon jüngst in dieser Zeitschrift hingewiesen. Nunmehr erscheint ein ihm kaum nachstehendes Porträt von E. Th. A. Hoffmann, das mit merkwürdiger Sicherheit den Charakter dieses Einzigen wiedergibt: das Bild des Musikers, der auf eine aufquellende Melodie zu lauschen scheint, den phantasieerfüllten Former des »Goldenen Topfes« und zugleich den Zugehörigen zur Berliner Bohême der Weinstube von Lutter und Wegner. Augenscheinlich ist Uzarski, der wie der Bildhauer Lehmbruck aus dem nüchternen Duisburg stammt, eine literarisch interessierte Persönlichkeit, ein rheinisches Gegenstück zu Preetorius, der ihm übrigens nicht unbekannt sein dürfte. Uzarski schwankt noch zwischen etwas zu sensationell zugespitzter Darstellung — die Illustrationen zu Lukian und den grausigen Geschichten von H. H. Ewers — und einem mehr andeutenden, feineren Stil, wie ihn sein jüngstes Werk, ein Totentanz-Zyklus, aufweist. Bewundernswert erscheint auf diesen sechs Blättern, die Begebenheiten des Krieges entstehen ließen, die schillernde, fast verblasene Tönung in feinster Wasserfarbentechnik, während die Umrisse mit der Feder zart und rein umrissen sind. Trotzdem ist die Gesamtwirkung stark und geschlossen. Unter dem jüngeren Nachwuchs der Düsseldorfer Künstler nimmt Uzarski, der im 30. Lebensjahre steht, eine Stellung für sich ein. Zu wünschen wäre ihm eine Ablösung von der Brotfron, die ihn jetzt zu Arbeiten im Dienste der Geschäftsreklame zwingt. — Einen ganzen Saal nehmen die Arbeiten des Anfang Juni im Alter von 28 Jahren im Westen gefallenen Malers Sebald Wirz ein. Die Münzerschule verleugnet sich nirgendwo. Wirz wäre, wie einige sehr gute Ansätze zeigen, der Mann dazu gewesen, die Fesseln dieses typisch Münchnerischen, in unbegreiflicher Verkennung des dem Rheinlande Notwendigen nach dem Westen verpflanzten Dekorationsstiles abzustreifen. Einen besonderen Genuß bereiten die wenigen Bleistiftzeichnungen vom Kriegsschauplatze — Kriegergräber, das pittoreske Gezack eines geborstenen Kirchenfensters und ähnliches —, weil diese Dinge mit Empfindung und einer gewissen Ehrfurcht umrissen sind, nicht mit der rohen Handwerksmäßigkeit unserer »Kriegsmaler«, über die ausführlich zu schreiben der Burgfrieden verhindert. Eine Malerin, Lucie Hoffmann, eine gebürtige Kölnerin, zeigt in allzu zahlreichen Bildnissen und Studienköpfen ein herbes Charakterisierungsvermögen bei großer Freiheit und Frische der Pinselführung. Ihrem nicht abzustreitenden Talent wird Düsseldorf, wo Reusing als Porträtist Triumphe feiert, kaum der richtige Nährboden werden. Hans Hornemann, ein Sohn des 1890 verstorbenen, zu Unrecht vergessenen bedeutenden Koloristen Fr. Adolf Hornemann, zeigt in vielen vorsichtig zurückhaltenden Genre- und Interieurbildern nichts von der Malweise des Vaters; die Farbe ist, obschon selbständig, gar zu eintönig schummerig. Über die sonst noch ausgestellten Gemälde zu berichten, lohnt es sich nicht. Die Marktware überwiegt. — Am 1. Oktober schließt der Kunstsalon Eduard Schulte die Pforten seines Düsseldorfer Hauses für die Kriegsdauer. Die ständigen Ausstellungen in den unteren Räumen der Kunsthalle, die Direktor Hempel leitet, werden dann allein den Ruf der Kunststadt Düsseldorf aufrecht erhalten. Es ist bedauerlich, daß die städtische Galerie wegen des immer drückender empfundenen Raummangels nicht in der Lage ist, sich aktiv am Kunstleben zu beteiligen. Welch reizvolle Ausstellungen könnten allein aus ihren bereits reichen Beständen von Schwarzweißkunst veranstaltet werden! Unter den jetzigen Verhältnissen vermag die auch während des Krieges nicht aussetzende Sammeltätigkeit nur die Magazinwände zu schmücken und die Kupferstichschränke zu füllen. *C.*

Der **Barmer Kunstverein** setzt seine Ausstellungen rüstig fort, trotz der Einberufung seines Leiters Dr. Reiche. Er bietet jetzt u. a. Gemälde von Leibl, Liebermann (7), v. Habermann, Slevogt (4), Trübner (5), Leistikow und den jüngeren Berliner Sezessionisten Rösler, Beckmann, U. Hübner. Ausgestellt sind ferner Bildwerke von Barlach, Gaul, Kolbe und über 100 Originale des Simplizissimus und der Jugend.

Altona. Im Sinne ihres, auf Wahrung des Zusammenhanges mit den Erscheinungen des pulsiven Lebens gerichteten Strebens hat die Verwaltung des **Schleswig-holsteinischen Landesmuseums in Altona** zwei Ausstellungen gastliche Aufnahme gewährt, die als Äußerungen der Kriegs-Psyche ernste Beachtung verdienen. Die eine Ausstellung, »Soldatenkunst« enthält Handfertigkeitsarbeiten, die, obwohl ohne alle künstlerische Prätension hergestellt, doch als Äußerungen genommen sein wollen der alten Freudigkeit am volkstümlichen Kunstschaffen, die zweite, »Vaterlandsdank«, enthält von der Bevölkerung Schleswig-Holsteins aus Spinden und Schränken, aus Kisten und Kästen zusammengelesene Arbeiten aus Edelmetallen. Über die Art des Entstehens der auf der ersten Ausstellung vorgewiesenen Darbietungen einer, vornehmlich mittelst Pinsel, Schneidemesser und Laubsäge hergestellten »Friedlichen Kleinkunst« sagt Museumsdirektor Dr. Lehmann in dem von ihm abgefaßten Geleitwort u. a.: »Als unsere Lazarette sich füllten, hat man zunächst durch Beschaffung von Spielen und Büchern den Verwundeten über schwere oder langweilige Stunden hinwegzuhelfen versucht. Bald aber zeigte sich, daß dieses nicht genügte. Überall fingen einzelne Verwundete an, sich leichte, lustige Beschäftigung in allerlei Handfertigkeit und Kleinkunst zu ersinnen. Die Ärzte erkannten alsbald, daß hier in diesem selbständig erwachenden Triebe etwas Besseres als bloßer Zeitvertreib vorlag. Sie sahen, daß die Pflege eines solchen das Gemüt ablenkenden und beschäftigenden, Lebensfreude und Willen stärkenden Tuns ein recht wichtiges, auf Seele und Körper wohltätig wirkendes Mittel, eine willkommene Unterstützung ihrer Heilungsmaßnahmen werden könne.«

So wurde die Pflege der künstlerischen Beschäftigung der Verwundeten in den Lazaretten als ein Teil der Fürsorge für Kriegsbeschädigte in Angriff genommen, wobei Neigung, Können, Vorkenntnisse und Wünsche die Richtung wiesen für die Betätigung des Einzelnen. So schuf ein wackerer »Landbriefträger« ein Segelboot, das in seiner Genauigkeit geradezu vorbildlich sein könnte für jeden professionellen Schiffsbauer, ein »Schuster« steuerte brillant bewegte Reitersilhouetten aus Schwarz- und Buntpapier bei, ein »Maurer« bosselte zwei überaus zierliche Puppenstuben, ein Seemann, der dem, die Angehörigen seines Berufes in diesem Kriege ganz besonders umlauernden Tode wahrscheinlich mit knapper Not entgangen war, bewährte sich als ein firmer Teppichknüpfer u. dgl. m. Überhaupt würde, wer es nicht wüßte, niemals darauf verfallen, daß die Schöpfer dieser harmlosen Arbeiten eben erst »aus bitterstem Ernst, aus blutigem Ringen, aus Todesnot heraus ins Lazarett gebracht worden sind.«

Zu dieser Ausstellung »Soldatenkunst« den denkbar größten Gegensatz gibt die Ausstellung »Vaterlandsdank« ab. Obwohl jene, wie wir vernommen, von eben von der Front zurückgekehrten Mitkämpfern beschickt ist, erinnert sie doch in nichts an diesen großen und schrecklichen Krieg, während diese zweite Ausstellung, die ihre Werte von den Daheimgebliebenen erhält, von A bis Z eine einzige Erinnerung ist an diesen Krieg. Freilich findet dieser Gegensatz schon in der Art des Zustandekommens dieser zweiten Ausstellung seine Erklärung. Seit 17. Mai d. J. werden im Reiche solche silberne und goldene Gegenstände gesammelt, die in den Häusern unbenutzt und entbehrlich herumliegen, und die ausgenutzt werden können, um das schwere Los der hilfsbedürftigen Witwen und Waisen unserer Krieger zu erleichtern. Das Schleswig-holsteinische Landesmuseum zeigt nun, was in den meerumschlungenen Schwesterprovinzen für diese Zwecke aufgebracht worden ist. Es ist durchaus nicht nur leicht Entbehrliches, von dem man verstehen kann, daß die Trennung von ihm nicht allzu schwer gefallen sein mag, es sind auch viele Arbeiten von gediegenem und entschiedenem Kunstwert darunter, von denen nur zu hoffen und zu wünschen ist, daß sich für sie (worauf übrigens auch das Augenmerk der Verwaltung gerichtet ist) verständige Sammler als Käufer finden mögen, die sie vor dem Schicksal des Wanderns in den Schmelztiegel bewahren. Auch über das »besondere Gesicht« dieser, der zweiten Ausstellung zugrunde liegenden Sammlung erfahren wir in dem Geleitwort des Direktors Wissens- und des bleibenden Gedenkens Wertes: »In den entlegensten Dörfern, so heißt es da, sammelt der Schulmeister durch seine Schulkinder getreulich aus seiner Gemeinde das entbehrliche Gold und Silber ein, bucht gewissenhaft auch den kleinsten Bruchteil, verpackt alles sorgfältig und übergibt es vertrauensvoll dem Postboten. Und so wie er tun es Hunderte und Tausende und Abertausende treue Hände und Herzen im Deutschen Reich. Selbst von der einsamen Hallig, die nur einmal am Tage ihre Postverbindung hat, kommen die Sendungen, mit unerbittlicher Regelmäßigkeit. Von allen Dörfern, von allen Städten, von den Landratsämtern schicken treue Menschen gewissenhaft immer von neuem, und die Menge entbehrlichen Silbers und Goldes schwillt von Tag zu Tag in den Kisten — zu Zentnern — zu Bergen. . . «

»Warum weinst Du?« frug beim Verlassen der Ausstellung ein Freund den anderen, der sich verstohlen eine Träne aus dem Auge wischte.

»Warum weinst Du n i c h t?«, gab dieser mit leisem Vorwurf zurück.

Und der andere senkte den Kopf und schritt schweigend an der Seite des anderen weiter. *H. E. W.*

In der Städtischen Kunsthalle zu **Mannheim** sind seit 19. September fesselnde neu- und eigenartige **Bühnenbild-Entwürfe** und Figurinen **Ludwig Sieverts** ausgestellt (seit 1914 künstlerischer Beirat des dortigen Hof- und Nationaltheaters, das jetzt mehrere seiner Entwürfe zu jetzigen Aufführungen zur Verfügung stellt). Der Künstler war schon auf der Theaterkunstausstellung des Freien Bundes mit bemerkenswerten Arbeiten vertreten. *L. Fr.*

SAMMLUNGEN

Der Bau eines neuen **Dresdner Galeriegebäudes** ist vorläufig wieder verschoben worden, weil die Kgl. Staatsregierung auf die Bedingungen der Stadt Dresden nicht eingehen will. Die städtischen Behörden hatten einen Beitrag von 450000 M. zu den Baukosten bewilligt unter der Bedingung, daß die Zwingeranlagen — abgesehen von dem Galeriegebäude — auf 50 Jahre nicht bebaut werden dürften. Diese Bedingung widerspricht nach der Darlegung des Finanzministers dem § 18 Absatz 1 der Verfassungsurkunde: »Das Staatsgut kann ohne Einwilligung der Stände weder durch Veräußerungen vermindert noch mit Schulden oder a n d e r e n L a s t e n beschwert werden.« Davon abgesehen hat allerdings die Staatsregierung ausdrücklich versichert, daß sie sich durchaus nicht mit der Absicht trage, die Zwingeranlagen nach Ausführung des Neubaues für die Gemäldegalerie weiter zu bebauen; und an dieser Versicherung hält sie auch jetzt noch fest. Es wird nun darauf ankommen, was die Stadtverordneten beschließen. Dieser Beschluß steht noch aus.

Verantwortliche Redaktion: GUSTAV KIRSTEIN. Verlag von E. A. SEEMANN, Leipzig, Hospitalstraße 11 a
Druck von ERNST HEDRICH NACHF., G. M. B. H., Leipzig

KUNSTCHRONIK

Neue Folge. XXVII. Jahrgang 1915/1916 Nr. 3. 15. Oktober 1915

Die Kunstchronik und der Kunstmarkt erscheinen am Freitage jeder Woche (im Juli und August nach Bedarf) und kosten halbjährlich 6 Mark. Man abonniert bei jeder Buchhandlung, beim Verlage oder bei der Post. Für Zeichnungen, Manuskripte usw., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Hospitalstr. 11a. Abonnenten der Zeitschrift für bildende Kunst erhalten Kunstchronik und Kunstmarkt kostenfrei. Anzeigen 30 Pf. die Petitzeile; Vorzugsplätze teurer.

REISEEINDRÜCKE

VON ERNST VON LIPHART

III.[1])

VENEDIG UND FLORENZ

Die Frage, ob das Konzert des Palazzo Pitti in Florenz ein Giorgione oder ein Tizian ist, wurde noch immer nicht endgültig entschieden. Neuerdings stimmt Gronau für Tizian und führt ganz richtig die auf dem Spinett liegenden Hände der Hauptfigur als ganz tizianisch an, womit ich ganz einverstanden bin, doch stehen sie in absolutem Gegensatz zu allem übrigen. Die Hände sind gefärbelt, da spielen rosa und silberne Töne hinein, die man im Kopfe des Augustinermönches und sonst überall vergeblich sucht, denn alles ist im strengen Lokalton modelliert, wie es nur der einzige Giorgione kann. Mithin ist die einzige Erklärung möglich, wenn man annimmt, daß dieses Konzert im Todesjahre 1511 unfertig vom Meister hinterlassen wurde und Tizian, wie bei einigen anderen Werken Giorgiones, die letzte Hand angelegt und sie vollendet hat. Ein ähnliches Beispiel ist die sogenannte Zigeunermadonna in Wien: die Jungfrau mit ihrem pastos gemalten Mantel, in den die Hand hineingreift, nebst dem idyllischen Hintergrunde sicher von Giorgione, das Kind hingegen durchaus von einer anderen Hand, viel zu hübsch für Giorgione, auch fängt im Kinde dieselbe obenerwähnte Färbelei an, die das beste Unterscheidungszeichen der beiden Meister ist.

Für mich ist das Pittikonzert das vollkommenste, letzte Werk des Giorgione. Nun komme ich auf einen merkwürdigen Umstand, den ich entdeckt zu haben glaube: die Ähnlichkeit des Kanonikus mit der Laute auf dem Konzert mit dem Damianus des Markus auf dem Thron, gegenwärtig auf dem Altar der Sakristei der Salute in Venedig.

Sollte diese Ähnlichkeit wirklich nur eine zufällige sein? Ich glaube es nicht. Ist es aber dieselbe Person auf beiden Bildern, so wäre es wahrscheinlich, obgleich nicht notwendig, daß sie auch von demselben Meister herrühren. Weiß doch Vasari nicht, ob der Markus von Tizian oder Giorgione sei: Vasari Vol. VII, pag. 431: . . . »in quella di Santu Spirito fece (Tiziano) una piccola tavoletta (?)[2]) un San Marco a sedere in mezzo a certi Santi cui volti sono alcuni ritratti di naturale fatti a olio coa grandissima diligenza laqual tavola molti hanno creduto che sia di mano die Giorgione.« Ob diese »molti« nicht vielleicht Recht hatte.

Das Jahr 1504, welches nach Gronaus scharfsinniger Erörterung wahrscheinlich das Entstehungsjahr des Markus ist, als Votivbild gestiftet zum Dank für den gnädigen Verlauf der Pestepidemie jenes Jahres, die verhältnismäßig wenige Opfer forderte. Nun frage ich, kann dieses wunderbare, vollkommene Werk von derselben Hand geschaffen sein, die 1503 ein vielversprechendes, aber immerhin sehr ungeschicktes, unreifes Erstlingswerk hervorbrachte wie den Jacopo Pesaro vor dem hl. Petrus kniend, vom Papst Alexander VI. vorgestellt (Antwerpen). Wo ist eine Spur der knittrigen Gewandung auf dem Markus zu entdecken, und die Ähnlichkeit des Vorwurfes fordert förmlich zum Vergleich mit dem Petrus auf dem Thron auf, dessen maßlos großer Kopf das ängstliche Gefühl bei dem Beschauer noch erhöht, der Heilige würde nächstens das Gleichgewicht verlieren.

Auch kommen wir mit dem Altar Tizians nicht zu Strich, da mir M. Herbert Cook Recht zu haben scheint, wenn er mit Vasari und namentlich mit Dolce, der seinen trattato della pittura 1557 schrieb, das Geburtsjahr Tizians um 1488—90 setzen. Wenn man die Mitte nimmt, also 1489, so kommt die unmögliche Zumutung heraus, der 15jährige Tizian habe das Salutebild gemalt, welches einen vollständig reifen, geschulten Meister bekundet. Schwer ist es zu glauben, daß es einem Vierzehnjährigen gelang, das Antwerpener Bild zu malen; wenn es auch sehr fehlerhaft ist, enthält es Schönheiten ersten Ranges, die wir eben gezwungen sind, auf Konto des frühreifen Genies zu setzen.

Das Zeugnis zweier Zeitgenossen, wie Vasaris und Dolces, sind nicht so von der Hand zu weisen und dem Charakter Tizians wäre es ganz entsprechend, wenn er, um den König Philipp zu veranlassen, tiefer in die Tasche zu greifen, sich um 13 Jahre älter machte. Der Brief stammt vom Jahre 1571. Tizian sagt darin dem König, er wäre 95 Jahre alt und werde wohl nicht mehr lange die ihm vom König huldvoll zugesagte Pension beziehen.

So kann man durch das Pittikonzert einen Einblick in das Leben Giorgiones tun, denn ich fühle mich versucht, eine Stelle gleich aus der Biographie des Sebastian Viniziano des Vasari zu zitieren, wo es

1) In der Zeitschrift für bildende Kunst, Jahrgang 1912/13, Heft 9 und 11, war der erste und zweite Teil dieser »Reiseeindrücke« erschienen, gleichzeitig mit der Veröffentlichung eines Stückes davon im Jahrbuch der Kgl. preuß. Kunstsammlungen. Der hier mitgeteilte Schluß der Arbeit ruhte nun bei der Redaktion seit Kriegsausbruch, weil der Verfasser das versprochene Abbildungsmaterial nicht senden konnte. Wir veröffentlichen diesen Schlußaufsatz deshalb jetzt ohne Abbildungen.

2) Sehr relativ, wenn man den Markus mit der Assunta vergleicht, dann ist es eine Taboletta.

heißt (Vol. V, pag. 565): . . . »si parti con Giovanni (Bellino) e si acconciò con Giorgione; col quale stette tanto, che prese in grau parte quella maniera oude fece alcuni ritratti in Venezia di naturale molto oimili, e fra gli altrê quello di Verdelotto Franzese, musico eccellentissimo, che era allora maestro di capella in San Marco; e nel medesimo quadro, quello di Ubretto suo compagno, cantore: il qual quadro recò a Fiorenza Verdelotto, quando veune maestro di capella in San Giovanni, ed oggi l'ha nella sua case Francesco Sangallo scultore.« Unwillkürlich denkt man, wenn man diese Zeilen liest, an das Pittikonzert! Dieselben Musiker mögen sich auch bei Giorgione versammelt haben, der Kanonikus-Damianus, der Ubretto Cantore, der junge Mann mit dem Federbarett, ein richtiger Tenorino, und der dritte herrliche Augustinermönch, wer der wohl sein mag?

In dem im Berliner Kgl. Preuß. Jahrbuch veröffentlichten Teil meiner »Reiseeindrücke« hatte ich die Bemerkung gemacht, daß von Raffael zu seinen großartigsten Werken wie die Sixtina und der Ezechiel keine Studie, keine auch noch so leichte Skizze auf uns gekommen ist, während er sich sonst durch zahllose Vorarbeiten ermüdete, worunter dann die endgültigen Werke an Wärme und Spontanität verloren.

Was die Madonna des hl. Sixtus anlangt, so wurde mir diese Auslegung in einem ausführlichen Briefe durch Herrn Professor Hermann Behmer in Weimar überzeugend widerlegt, indem derselbe mir beweist, daß die Velata in Florenz, die er vor langer Zeit kopierte und daher gründlicher kennt als irgend jemand, nichts anderes ist als eine Naturstudie zur Sixtinischen Madonna, ist nachträglich, so denke ich es mir, zu einem Porträt zugestutzt, dem Modell als Geschenk zu dienen.

Prof. Behmer sagt, daß unter dem reichen weißen Damastärmel ein rotes Gewand mit viereckigem Ausschnitt, sowie auch an den Konturen der rechten Hand hervorguckt. Der schattenhafte Ton auf der linken entblößten Schulter erklärt sich dadurch, daß auf der Übermalung des roten Gewandes am viereckigen Ausschnitt die rote Farbe sich einigermaßen durch die zu dünn aufgetragene Fleischfarbe durchgesetzt hat, wodurch der ursprüngliche lichte Fleichton ein grauer, unbegrundeter Mittelton geworden ist. Die Stellung des Kopfes, ja der rechten Hand stimmen sonst auffallend, und so kann ich nur meinem verehrten Opponenten dankbar beipflichten, indem ich doch hinzufüge, daß sich Raffael an dieser schönen Studie gewiß nicht ermüdet hat und sich alle Begeisterung und Frische zum großen Werke erhielt.

Im Palaste Pitti vor einem Bacchiacca wurde es mir ganz klar, wie ich das sogenannte Sannazzaroporträt Raffaels in der Eremitage zu bestimmen habe; auch Gronau versetzt es in den Anhang unter die Apokrypha seiner neuen Ausgabe der Klassiker der Kunst, und zwar neben das Knabenbildnis des Louvre, ganz an den Platz, wo es hingehört. Sollte auch dieser feine Kenner eine Ähnlichkeit dieser beiden Werke gefühlt haben, die, horribile dictu, dem Bacchiacca gehören. Ich habe vor Zeiten für Herrn v. Schack das Louvreporträt kopiert, kenne es also ausund inwendig, und daß diese beiden Bilder vom selben Künstler stammen, steht bei mir fest. Nun prüfte ich auf meiner Reise alle Bacchiaccas durch und kam schon in Berlin vor Nr. 267 (die Frau mit dem Korbe) zur Überzeugung, wie Morelli bei der Bestimmung des Louvrebildnisses den Nagel auf den Kopf getroffen habe.

Die Erhaltung des Pitti-Bildes ist durchaus nicht so schlecht, wie es allgemein angenommen wird. Die obere Hälfte der Stirn und das Barett sind übermalt und hie und da Punkte von Restaurationen bemerkbar.

Morelli gibt eine Reproduktion eines Adam- und Evabildes des Ubertini in seinem Buche über die Galerie Borghese Seite 135, die, frei nach dem Moorschen Raffael (jetzt Perugia), gestohlen ist. Weniger bekannt dürfte es sein, daß in Petersburg bei dem Grafen Mordrinow eine ähnliche Adoptierung desselben Meisters: in lebensgroßen Figuren den Sündenfall darstellend, zu sehen ist. Offenbar aus späterer Zeit und viel besser gezeichnet. Im Hintergrunde die Austreibung aus dem Paradiese in kleinen Figuren, die denn auch viel erfreulicher ausgefallen sind, als dem kleinen Talent des Künstlers mehr angemessen.

Nach der Besprechung des Pseudo-Raffaels, des Sannazzaroporträts, fühle ich mich versucht, die Ehre des einzigen Correggios, den die Eremitage besitzt, zu retten. Es ist die Madonna del Latte, die von gar vielen angezweifelt wird, als wäre sie eine Kopie des Budapester Bildes, dessen Geschichte man an der Hand des Stiches des Francesco Spierre einigermaßen verfolgen kann.

Man hat geglaubt, das Petersburger Bild liege diesem Blatte zugrunde, weil bei ihm die Bäume und die Landschaft den Hintergrund bilden. Dem ist nun nicht so.

Als Dr. Gabriel v. Térey, der Direktor der Pester Galerie, die Güte hatte, mir das Bild aus dem Rahmen nehmen zu lassen, so daß wir es ohne Glas in seinem Kabinett ruhig studieren konnten, fand ich, daß der einförmig graue Hintergrund offenbar eine Übermalung war, die Direktor v. Térey seither hat entfernen lassen und unter welcher, wie er mir schreibt, die Landschaft des Spierreschen Stiches zutage trat, doch in einem so trostlosen Zustande, daß man gezwungen war, sie wieder einförmig übertünchen zu lassen wie vorher. — Ein schrecklicher Entschluß!

Aus verschiedenen Gründen hatte ich geglaubt, der Stich sei nach dem Budapester Exemplar entstanden, es fehlt die Franse am Mantelsaum der Madonna in der Eremitage, welche dort wie auch im Stich deutlich hervortritt, auch gibt das Grabstichelblatt den grauen Ton der Karnation, die etwas übertriebene Modellierung der Köpfe und der Körper durchaus getreu wieder. Das Pester Bild ist jedenfalls das ältere im Datum und durch ein zu gewissenhaftes Streben des Meisters, das Äußerste am Relief zu erreichen, hat das Bild die Wärme des Kolorits und das Licht, das wunderbare Licht des Correggio eingebüßt, und er hat das Bild wiederholt, um diesmal alles dem Lichteffekte und der Farbe zu opfern, was

ihm auch vollständig gelungen ist. Es scheint die Sonne auf der Hand und auf dem Busen der Petersburger Madonna, alles ist in zwei Tönen weich modelliert, ohne Reflexe, aber doch durchleuchtet.

Das Pester Exemplar zeigte überall die für Correggio und Palma so charakteristischen kleinen Risse, die ich oben mit den japanischen Craquelé-Vasen verglich. Das Petersburger hat nicht einen Sprung, ich denke mir, daß es ganz à la prima gemalt ist, so sicher war der Meister nach der etwas überstudierten ersten Version. Er wußte, was er wollte, und was er zu vermeiden hatte.

Von dem Exemplar der Eremitage ist nur bekannt, daß es ein gewisser Cavaceppi für drei Dukaten in einem entsetzlichen Zustand, schmutzig und übermalt erstand und dem Maler Joseph Johann Casanova verkaufte, der es vortrefflich reinigte, denn es ist ausgezeichnet erhalten, und durch die Vermittelung Anton Raphael Mengs an die Kaiserin Katharina weiterverkaufte.

Baldinucci. Vol. I, p. 259, Vita di Francesco Spiere sagt von dem Esterhazybilde: »ad un real grande d'una Madonna del Correggio, quella stessa che possodeva già il Signor Muzio Orsini, che la vendé all Eccellentissimo Marchese Carpio Vicerè di Napoli per ottonato — 800 scudi.«

NEKROLOGE

Fritz Lißmann, geboren 24. Oktober 1880, ist im Kampfe am 27. September im Westen gefallen. Er fand in Weishaupt und Trübner jene Lehrer, deren er bedurfte, um in Jahren, in denen andere sich noch ringend um Aneignung der elementaren Grundformeln der Kunst bemühen, sich eine bereits unbestrittene Meisterschaft anzueignen. Das Sondergebiet Lißmanns war die Tierwelt, besonders die Vogelwelt der Arktis. In Hamburg war der verewigte Künstler seit 1906 tätig. Werke seiner Hand finden sich in verschiedenen staatlichen und zahlreichen Sammlungen privater nordischer Kunstfreunde. *W.*

Am 13. September fiel auf dem östlichen Kriegsschauplatz der Graphiker **Kurt Schäfer** aus Berlin-Friedenau, Mitglied des Deutschen Künstlerbundes.

SAMMLUNGEN

In dem neueingerichteten Kabinett des **Berliner Kaiser-Friedrich-Museums** vor dem van Eyck-Raum hat kürzlich ein oberdeutsches Gemälde zunächst leihweise Aufstellung gefunden, das stilgeschichtlich der gleichen Gruppe angehört, aus der das Museum unter anderem die zwei bekannten mittelrheinischen Altarflügel besitzt. Die Werke dieser Epoche, deren Hauptmeister Multscher, Witz, Lochner heißen, und die rund um 1440 anzusetzen sind, kommen nicht eben häufig vor, und jede Bereicherung unserer Kenntnis und unseres Besitzes ist darum zu begrüßen. Die lokale Zugehörigkeit ergibt sich aus der Provenienz der Tafel ebenso wie aus der besonderen Typenbildung, die in das bayerisch-österreichische Kunstgebiet weist. Dargestellt ist die Enthauptung der heiligen Agnes. Ein drollig verzeichnetes kleines Schaf erlaubt die Deutung. Besonders zu rühmen ist die gute Erhaltung der Malerei. Die Farben haben noch ihren vollen, alten Schmelz und ihre saftige Fülle. — Zugleich mag auf ein anderes Werk der österreichischen Kunst nochmals hingewiesen sein, das bereits vor einiger Zeit in dem Raume der Neuerwerbungen für das künftige deutsche Museum Aufstellung fand, eine Verkündigung, die etwa um ein Jahrzehnt später entstanden als die Enthauptung der heiligen Agnes, ebenfalls noch der umschriebenen Stilstufe entstammt. Plietzsch veröffentlicht die Tafel im letzten Heft der Amtlichen Berichte zusammen mit einer Heimsuchung im Stift Neukloster in Wiener-Neustadt, mit der sie ebenso wie eine Verkündigung an Joachim auf Burg Seebenstein ursprünglich zum gleichen Altarwerk gehörte. Die Bauarbeiten an dem deutschen Museum schreiten inzwischen trotz des Krieges rüstig voran. In den letzten Wochen sind die Mauern um ein gutes Stück in die Höhe gewachsen.

⊙ Das **Museum of fine Arts in Boston** veröffentlicht in seinem im Monat August ausgegebenen Bulletin eine Anzahl chinesischer Skulpturen, die in neuerer Zeit in der Sammlung Aufstellung gefunden haben. An keiner anderen Stelle außerhalb des fernen Ostens wird ostasiatische Kunst mit gleicher Umsicht gesammelt wie in Boston, wo ihr nicht nur ein kärgliches Budget zugewiesen ist, sondern sie gleichberechtigt und beinahe bevorzugt neben der Kunst Europas steht. Nach Fenollosas Tode sorgte Okakura Kakuzo hier mit großer Sachkenntnis für die Vermehrung der Sammlungen. Er war vor allem ein vorzüglicher Kenner des japanischen Kunstbesitzes. Nachdem auch er vorzeitig gestorben ist, findet, dem Zuge der Zeit folgend, nun die Abteilung der älteren chinesischen Kunst besondere Pflege. Und die drei bedeutendsten Stücke altbuddhistischer Skulptur, die in den letzten Jahren auf den Markt gelangten, haben den Weg nach Boston gefunden. Der Bericht gibt zunächst die Abbildungen einiger Steinplatten aus Gräbern der Hanzeit, wie solche nun in den meisten Sammlungen ostasiatischer Kunst zu sehen sind. Ein besonders reiches Stück der Art ist eine Leihgabe des Dr. Denman W. Roß, dessen Freigebigkeit das Bostoner Museum nicht wenig zu danken hat. Er ist auch der Spender der beinahe zwei Meter hohen Sitzstatue der Kuan Yin, die als Denkmal für Okakura Kakuzo in dem Museum aufgestellt wurde. Das Werk ist von einer Ausstellung des Pariser Cernuschi-Museums weiteren Kreisen bekannt. Im Typus, im Aufbau, in der Faltengebung geht es eng zusammen mit den Werken, die in Japan aus der Regierungszeit der Kaiserin Suiko bekannt sind und gewiß ebenfalls auf China als Ursprungsland zurückgehen. An Qualität kann sich die große Steinskulptur nicht mit den wundervollen Holzstatuen in Japan messen. Aber aus China wurde bisher nichts besseres der Art bekannt, und das Bostoner Museum besitzt in dieser Kuan Yin jedenfalls das eindrucksvollste Werk der archaischen Skulptur des chinesischen Buddhismus, das bisher in eine Kunstsammlung gelangte. Während diese Statue schon seit mehr als Jahresfrist dem Bostoner Museum gehört und auch in einem früheren Bericht bereits veröffentlicht war, ist eine zweite, stehende Kuan Yin von nahezu $2^1/_2$ Meter Höhe erst neuerdings käuflich erworben worden. Nach japanischer Datierung wären diese als ein Werk der frühen Tempyözeit anzusehen. Für China bedeutet das die Zeit vom Ende des 6. bis zum Beginn des 7. Jahrhunderts. Wieder darf man nicht den Maßstab der in Japan erhaltenen Meisterwerke anlegen, muß aber zugestehen, daß aus China von dieser Epoche kaum eine edlere und reifere Statue den Weg ins Ausland gefunden hat. Das Werk repräsentiert die Höhe des archaischen Stiles buddhistischer Plastik in China. Mit all seinem Schmuck an flachgelegten Gewandfalten und Kettenzierat erinnert es unmittelbar an die Kunststufe der Frauengestalten von der athenischen Akropolis. Das dritte Stück, das als Leihgabe im Bostoner Museum Aufstellung gefunden hat, ist wieder von einer Pariser Ausstellung und außerdem durch eine mustergültige Publikation Chavannes

im zweiten Bande der »Ars asiatica« weiteren Kreisen bekannt. Es ist eine Grabstele, die 554 datiert ist und in interessanter Mischung den nationalchinesischen Stil der Hankunst neben dem indischen Import der buddhistischen Heiligendarstellung zeigt. Ähnliche Stelen sind nicht selten. Das Bostoner Werk ist aber ohne Frage das ansehnlichste und qualitativ am höchsten stehende seiner Art. Eine Fortsetzung der Veröffentlichung ist in Aussicht gestellt. Man darf gespannt sein, ob auch für die Tang- und Sungzeit gleich bedeutende Repräsentanten der chinesischen Plastik erworben werden konnten.

FORSCHUNGEN

Zu der kürzlich hier gegebenen Deutung der beiden Buchstaben V. V. auf dem **Berliner Jünglingsporträt des Giorgione** schreibt Paul Schubring in der Vossischen Zeitung: Die Deutung Rudolph Schreys auf »Vanitatum vanitas« will wenig zu dem Gesamtcharakter dieses ruhig geschlossenen Gesichtes passen, und man müßte also annehmen, daß es sich um einen Familienwahlspruch handelt, mit dem der hier Porträtierte persönlich nichts mehr zu tun hat. Aber solche Familiensprüche der Renaissance haben meist eine positive Lebensauffassung, wie das berühmte Motto der Medici: »Semper«, oder sie enthalten eine Huldigung an die Ewigkeit: Non nobis, Domine (Vendramin-Venedig), wobei zu ergänzen ist: »Dir allein sei die Ehre.« Solche Lebensworte wurden außerdem ausgeschrieben und nicht hinter das Rätsel der Initialen versteckt. Zur Deutung des V. V. hilft aber vielleicht ein Kupferstich von Dürer, wo die beiden Buchstaben ebenfalls am Sockel eines Porträts stehen. Ich meine das Porträt Friedrich des Weisen, den Kupferstich von 1524. Die auffallend breite piedestalartige Inschrifttafel bringt in sechs Abschnitten die Widmung und Signierung. Die Reihe vor der Jahreszahl lautet B. M. F. V. V. und bezieht sich auf den Kurfürsten. Diese Initialen glaube ich zu deuten als Bene merens fuit, vivit, vivet. Man findet oft über Renaissanceporträts das Selbstlob des Künstlers über sein Werk; die lebendige Gegenwart des Porträts ehrt Modell wie Maler. So glaube ich auch die beiden V. V. Giorgiones auf dem Berliner Bild als Vivit-Vivet, er lebt, er wird leben, deuten zu sollen. Eine freundliche Parallele bietet die moderne Kunst. Auf Manets Grabstein stehen die Worte: manet, manebit.

LITERATUR

Julius v. Végh, *Die Bilderstürmer.* Eine kulturgeschichtliche Studie. Straßburg, J. H. Ed. Heitz (Heitz & Mündel) 1915. 140 S. 8°.

Man kann in diesen Zeitläuften von Bilderstürmern und »Vandalen« nicht reden, ohne der Vorwürfe zu gedenken, die seit Beginn der Feindseligkeiten gegen unsere Kriegsführung in Belgien und Nordfrankreich erhoben werden. Darum beginnt der Verfasser seine kulturgeschichtliche Studie über Bilderstürmer, deren ungarische Ausgabe im Januar 1915 bei Singer & Wolfner in Budapest erschien, mit einer temperamentvollen Entgegnung auf die gegen uns erhobenen Beschuldigungen. Wie uns scheint, hält von Végh die richtige Mitte, indem er sich einer löblichen Objektivität befleißigt. Der Krieg ist eben auf Gewalttat und Zerstörung begründet, und es wäre sinnlos, von ihm etwas zu verlangen, was sein Wesen aufhebt. Auch unsere Soldaten haben, wie unsere Feinde, Kulturgüter zerstören müssen: Eine fünfhundert Kilometer lange, mehrere Meilen breite Zone der Verwüstung erstreckt sich von Belfort bis an die Nordsee. Wenn aber wirklich in diesem furchtbarsten Kriege, der je geführt wurde, kostbare Werte der Kultur zugrunde gegangen sind, so fällt die Verantwortung dafür ungeteilt denen zu, die diesen ruchlosen Krieg gewollt haben.

Ruinen bezeichnen den Weg der Weltgeschichte. Siegreiche Heere verwüsten in Feindesland Bauwerke, die meist stumme Zeugen einer höheren Kultur sind. Jedoch nicht ohne weiteres ist die Zerstörung von Kunstdenkmälern ein Zeichen von Barbarei. Die Päpste des Mittelalters und der Renaissance haben viel Schönes vernichtet, um an dessen Stelle — ihrer tiefen Überzeugung nach — etwas Schöneres, Besseres zu setzen. Jene Zerstörungen antiker Bauten waren die Folge überströmender Schaffenslust einer sich selbst vertrauenden Gegenwart, und immer trat neue Schönheit an die Stelle der Alten. Wo aber die kunstfeindliche Anschauungsweise sich zum System, zum Prinzip erhebt, wo sie die Kunst in ihren einzelnen Äußerungen oder in ihrer Gesamtheit aus Überzeugung nicht nur verurteilt und bekämpft, sondern zerstört, da haben wir nach Ansicht des Verfassers es mit dem Bildersturm zu tun. — Das Buch ist sehr anregend geschrieben. *B.*

Paramentik. Von *Helene Stummel.* Verlag der Jos. Köselschen Buchhandlung in Kempten und München. 15 Lieferungen zum Preise von je 3 Mark.

Es ist eine unleugbare Tatsache, daß einzelne Zweige des kirchlichen Kunstgewerbes unserer Zeit einer gründlichen Reform bedürfen, vor allem wohl die Paramentik. Der feine Farbensinn, der die liturgischen Gewänder des Mittelalters auszeichnet, ist uns verloren gegangen; die Anilinfarben, wie sie unsere Fabriken zu billigen Preisen liefern, haben eine verheerende Wirkung auf das Farbenempfinden ausgeübt. Die Dutzendware überwiegt. Gewiß hat es nicht an Bemühungen gefehlt, hier bessernd einzugreifen, aber die Paramentenvereine haben es nicht verstanden, das Übel an der Wurzel zu packen.

Bei solcher Sachlage ist es zu begrüßen, daß eine wohlbekannte Schrittmacherin des guten Geschmacks im Fache der Paramentik, Frau Helene Stummel in Kevelaer, sich dazu entschlossen hat, die Ergebnisse ihrer langjährigen Studien und Arbeiten der Allgemeinheit nutzbar zu machen. In einem auf fünfzehn Lieferungen veranschlagten Text- und Tafelwerke gibt sie an Hand von etwa 200 Illustrationen und 20 Farbentafeln eine Anleitung für die Rhythmik der Formen und der Farben und für die Art der Zeichnung, einleuchtende Auseinandersetzungen über den Wechsel der Technik, das Wesen des Ornaments, die inneren und äußeren Ursachen der malerischen Wirkung. Von der ornamentalen Stickerei des Mittelalters ausgehend, ist die Verfasserin schließlich zu einem durchaus persönlichen Stil gelangt, der sich von der Anlehnung an die Kunst der Alten emanzipiert. Nach dem Eindruck der soeben erschienenen ersten Lieferung darf man für den Inhalt und die Ausstattung der vierzehn späteren das allerbeste erhoffen. Möge es den Bemühungen der Verfasserin gelingen, eine vernünftige Reform der Paramentik herbeizuführen und diese lange vernachlässigte »ars sacra« auf eine höhere Stufe zu heben. *B.*

Verantwortliche Redaktion: Gustav Kirstein. Verlag von E. A. Seemann, Leipzig, Hospitalstraße 11 a
Druck von Ernst Hedrich Nachf., G. m. b. H., Leipzig

KUNSTCHRONIK

Neue Folge. XXVII. Jahrgang 1915/1916 Nr. 4. 22. Oktober 1915

Die Kunstchronik und der Kunstmarkt erscheinen am Freitage jeder Woche (im Juli und August nach Bedarf) und kosten halbjährlich 6 Mark. Man abonniert bei jeder Buchhandlung, beim Verlage oder bei der Post. Für Zeichnungen, Manuskripte usw., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Hospitalstr. 11a. Abonnenten der Zeitschrift für bildende Kunst erhalten Kunstchronik und Kunstmarkt kostenfrei. Anzeigen 30 Pf. die Petitzeile; Vorzugsplätze teurer.

DER NEUE TIZIAN IN DER WIENER AKADEMISCHEN GALERIE IM LICHTE DER AKADEMISCHEN GALERIEKOMMISSION

Auf meine kurze Notiz über Tizians »Tarquinius und Lukrezia« in der Wiener Akademie erwidert ein A. F. S. zeichnender Künstler Wiens, wohl im Namen der akademischen Galeriekommission, in einem sehr ausführlichen Artikel der N. Fr. Presse vom 14. Oktober. Der Verfasser wendet sich gegen die Deutung, die meiner kurzen Mitteilung über den neu aufgestellten Tizian gegeben werden könne, daß »niemand an der Wiener Akademie von dem Werte und der Zugehörigkeit dieses Bildes eine Ahnung gehabt habe, und daß es um die Sach- und Fachkenntnis der mit der Beaufsichtigung besagter Galerie betrauten Persönlichkeiten recht übel bestellt sei.« »Dies ist keineswegs der Fall«, versichert der Verfasser. Seine Begründung enthält so viel Merkwürdiges, daß ich hier wenigstens eine Blütenlese seiner bemerkenswertesten Aussprüche zusammenstellen möchte.

Wir erfahren, daß »der verstorbene Kustos der „Galerie, Gerisch, das Bild vor 4 Jahren um 4000 K „in einer Auktion des Kunsthändlers Pisko erworben „hat. Gerisch bezeichnete das Bild sofort als Tizian, „einige Professoren der Akademie traten dieser „Ansicht bei und das Bild wurde — auf einer „Staffelei zur allgemeinen Besichtigung aufgestellt; so „blieb es durch mehr als ein Jahr allen Besuchern „der Sammlung zugänglich. Warum es dann ins „Depot gewandert ist, wird einem jeden Kunst„verständigen klar, sobald er es in Augenschein „genommen hat: es ist ein bloß untermaltes, „gänzlich unfertiges Werk, das in einigen kleinen „nebensächlichen Partien die Hand des Meisters „erkennen läßt" (wie denkt sich der Verfasser wohl die Zusammenarbeit von Meister und Schüler gleich bei der Untermalung?), „sonst aber eine so ausnehmend „schwache Arbeit, daß man wahrhaftig damit keinen „Staat machen kann, ja daß man sich erstaunt fragt, wie der „Schöpfer der Assunta oder der Madonna des Hauses „Pesaro überhaupt ähnliches zu produzieren vermochte. „Bedenkt man, daß die Galerie der Akademie nur über „sehr unzureichende Räume verfügt, so versteht man, „warum dieses Bild, nachdem es ein Jahr lang ausgestellt „ward und bei niemandem sonderlichen Anteil ge„funden hatte, vorläufig wieder ins Magazin geschafft „wurde.« — Dann folgt ein langer Exkurs über Tizian und seine Kunst, der in das kunsthistorische Wissen des Verfassers zwar einen wertvollen Einblick tun läßt, aber hier wegen Platzmangels (auch der »Kunstchronik« geht es wie der Akademie-Galerie!) nicht wiedergegeben werden kann. Verfasser kommt endlich wieder auf das Bild zurück, in dem er nach der Bezeichnung des alten Auktionskatalogs »Othello und Desdemona« sehen will. Nachdem er zuerst das Bild als »bloße Untermalung« bezeichnet und uns darüber belehrt hat, daß die venezianische Schule grau oder braun sorgfältig untermalte, erklärte er »die koloristische Wirkung für stark und interessant«, weist dann aber »so peinliche, mehr als schülerhafte Verzeichnungen nach, daß man auf die Vermutung kommt, der Meister habe diesen mehr als flüchtigen Entwurf stehen gelassen, weil er bei der Ausführung die Mängel der Zeichnung ohne radikalste Änderungen nicht mehr zu beseitigen wußte.« (Armer vertroddelter alter Tizian!) — Dann fährt Herr A. F. S. fort: »Meiner „unmaßgeblichen Meinung nach handelt es sich also „um einen Entwurf, der von Haus aus in vielen „Punkten so verunglückt war, daß der Meister ihn „nur zum Probieren und Experimentieren verwendete. „In diesem Sinne ist das Werk denn auch sehr lehr„reich. Es zeigt uns den leidenschaftlich-dramatischen (?), „impressionistischen Altersstil Tizians, seine interessante, „willkürliche, allem Akademischen widerstrebende „Pinselführung und Farbenbehandlung; es zeigt sich „aber auch, bis zu welchem unfaßlichen Grade „ein Genie ersten Ranges sich ‚verhauen' „kann, wenn es seine Probleme ganz einseitig faßt. „Es ist hier der Punkt, wo sich die Extreme be„rühren und wo das Genie Hand in Hand mit „dem Dilettantismus erscheint; dieselbe Mischung „zu transszendentaler Virtuosität und schülerhafter „Unzulänglichkeit, die wir auch manchmal beim „Tintoretto finden, und die in den meisten Wer„ken des Greco, Goya, aber auch in vielen des „späteren Delacroix zur festen Manier erstarrt, manch„mal den Impressionisten zum Vorbild und als Ent„schuldigung gedient hat, den modernen Kenner ent„zückt und den Kunstwert der genannten Bilder „oft bis zum Nullpunkt, ja noch weiter herab„drückt. Mit seinem Ausspruch von den häßlichen „Malereien, welche durch die Manier Tizians verursacht „worden, hat Vasari ein geradezu prophetisches Gemüt „bekundet und wohl keine Ahnung gehabt, wie viele „Nägel damit noch auf die Köpfe getroffen werden „sollten." Der Verfasser scheint den zeitgemäßen Vorschlag machen zu wollen, auch Tizian noch zu »vernageln«! — Dann bringt Herr A. F. S., wohl um sich als stellvertretenden oder gar designierten Kustos zu legitimieren, noch eine Übersicht über die Meisterwerke der »Galerie am Schillerplatz«, offenbar weil er annimmt, daß sie in ihrer jetzigen Aufstellung und Vernachlässigung dem Wiener Publikum bisher entgangen sei. Zum Schluß resümiert er seine Ansicht über den »neuen Tizian« in folgende Worte: »Der

„Abstand zwischen der koloristischen Finesse, mit der „einzelne nebensächliche Stellen behandelt sind, und „der grotesken Mangelhaftigkeit in der Formengebung „der Hauptpartien ist so groß, daß man fast auf den „Gedanken kommen könnte, ein Schüler hätte eine „bloß in Flecken angegebene, vielleicht auch stellen- „weise abgekratzte Untermalung nach eigenem Gut- „dünken in den wichtigeren Partien ergänzt, um das „Gemälde dadurch verkäuflich zu machen; dergleichen „ist ja sicherlich schon öfters vorgekommen. Nun „sträubt man sich anzunehmen, daß gerade jemand, „der über ein so imposantes Maß von Ungeschick- „lichkeit verfügt, es gewagt haben sollte, sich dieser „Arbeit zu unterziehen. Bleiben wir also bei der von „der Autorität gestützten Meinung, daß es sich hier „um eine in allen Teilen echte Originalarbeit „Tizians handle; niemand aber kann uns zumuten, „diese Arbeit aus einem andern Gesichtspunkt inter- „essant zu finden, denn als Beweis dafür, wie „erstaunlich tief Vater Homer manchmal schla- „fen kann«. — Gewiß wird jeder Leser mit dem Verfasser zu dem eingangs von ihm aufgestellten Schlusse kommen, daß es keineswegs »um die Sach- und Fachkenntnis der mit der Beaufsichtigung besagter Galerie betrauten Persönlichkeiten recht übel bestellt sei«. *BODE.*

EIN ENGLISCHES URTEIL ÜBER DEUTSCHE KUNSTWISSENSCHAFTLICHE PUBLIKATIONEN UND IHRE ZUKUNFT NACH DEM KRIEGE

Im Augusthefte des Burlington Magazine, in dem nach wie vor Neuerscheinungen des deutschen Büchermarktes, sofern sie noch nach England gelangen, besprochen werden, findet sich ein für die englische Auffassung sehr charakteristischer Artikel aus der Feder von Sir Martin Conway, ein wahres Schulbeispiel dafür, mit welchen Scheuklappen leider selbst freundlich gesinnte, unterrichtete Engländer »unentwegt« die Deutsche Welt betrachten.

Das Werk, das Conway zu seinen Betrachtungen über die Verdienste der deutschen kunstwissenschaftlichen Literatur und — die Gleichgültigkeit des englischen Publikums ihr gegenüber Anlaß gibt, ist der erste Band des Monumentalwerkes über »Bayerische Kirchenschätze«, das E. Bassermann-Jordan bei Bruckmann in München herausgibt. Die beachtenswerten Ausführungen Conways mögen hier unverkürzt folgen: »Dieser dickleibige Band sollte den ersten einer Folge bilden, die alle bayerischen Kirchenschätze umfassen sollte. Er wird wahrscheinlich für viele Jahre der einzige bleiben. Der Krieg zerstört nicht nur zahllose unvergleichliche Kunstwerke, sondern hindert andere am Entstehen. In den letzten Jahren war die Welt hauptsächlich deutschen Verlegern zu Danke verpflichtet für eine Menge wertvoller und gut ausgeführter Veröffentlichungen, die Reproduktionen von Werken alter Kunst jeder Gattung enthielten. Solche Bücher konnten nur in Deutschland erscheinen, weil nur da die Nachfrage groß genug war, den Umfang einer Auflage zu absorbieren. Dies ist nicht nur dem Interesse zuzuschreiben, das das deutsche Publikum der Kunstgeschichte entgegenbrachte, sondern noch mehr der eigentümlichen Zusammensetzung des Deutschen Reiches. Die zahlreichen Residenz- und Universitätsstädte in seinen größeren und kleineren Staaten, jede mit einer Bibliothek, die große Leistungsfähigkeit erstrebte, und jede ein sicherer Käufer eines solchen Werkes, ermöglichten solche Veröffentlichungen, weil auf jeden Fall die Abnahme von einer genügenden Anzahl von Exemplaren, die die Herstellungskosten deckte, verbürgt war. Die englisch sprechende Welt gewährt keinen solchen Markt. Wir haben zahllose städtische und andere öffentliche oder halb öffentliche Bibliotheken, aber wer von uns jemals in dem Verwaltungsausschuß einer solchen gesessen hat, weiß, wie aussichtslos es ist, für kostbare illustrierte kunstgeschichtliche Werke Geld bewilligt zu bekommen, besonders wenn dieselben in einer fremden Sprache abgefaßt sind. Diese Bibliotheken sorgen für die Bedürfnisse eines Lesepublikums von geringer Bildung (low education), und so lange dies der Fall ist, werden die Bibliotheken, die man anhäuft, niemals wirklich monumentale Werke der Wissenschaft von einem notwendig kostspieligen Charakter enthalten. Daher kam es, daß der Absatz der großen deutschen Ausgaben von Reproduktionen alter Kunst in England und Amerika immer so klein gewesen ist. Natürlich unterbricht der Krieg nicht nur den Strom derartiger Veröffentlichungen in Deutschland, sondern muß auch für Jahre und wahrscheinlich für Jahrzehnte die Geldquellen verstopfen. Die großen Unternehmungen, die schon begonnen sind, werden kaum wieder aufgenommen werden, wenn der Friede zurückkehrt, falls nicht, was Gott verhüten möge — unsere Feinde siegreich sein sollten. Die großen Publikationen sämtlicher Zeichnungen Raffaels und Holbeins z. B. — Ausgaben, die jede, wenn abgeschlossen, 50 £ kosten müßten — werden voraussichtlich auf dem Punkt stehen bleiben, den sie vor Beginn des Krieges erreicht hatten. Auch die Sammlung karolingischer Elfenbeinarbeiten, wovon ein Band erschienen ist, wird in gleicher Weise betroffen werden, und so viele andere ebenfalls, die zu zahlreich sind, als daß man sie aufzählen könnte. Deutschland hat die Arbeit auf natur- und geisteswissenschaftlichem Gebiete, die es so befähigt war, für die Welt im allgemeinen zu verrichten, aufgegeben in dem eiteln Bestreben, die Weltherrschaft zu erlangen, und mit dem Scheitern dieses Versuches werden all seine heilsamen (salutary) Tätigkeiten in gleicher Weise, wenigstens für ein Menschenalter, vernichtet sein. Wenn wir nur hoffen könnten, daß die englischen Publikationen dieser Art an ihre Stelle treten und die Lücke ausfüllen könnten, würden wir es nicht so bedauern, aber unser englisches Publikum kümmert sich wenig um die Dinge, die den Lesern dieser Zeitschrift am Herzen liegen, und es ist auch nicht wahrscheinlich, daß sich ein Interesse, das in den weichlichen Tagen des Friedens und des Glückes spärlich blühte, nach der Leidenschaft des Krieges kräftiger entwickeln wird. Der vorliegende Band muß deshalb als die Probe eines großen Unternehmens betrachtet werden, das zum Untergang verdammt ist. Es ist das Denkmal einer Periode, die ebenso tot und vergangen ist, wie die Feudalzeit. Wir dürfen sogleich sagen, daß es ein würdiges Denkmal jener Periode ist, ein vollendetes Werk friedlichen Gelehrtenfleißes, der zwar bibergleich war und der Bewunderung, des Glaubens und der Liebe entbehrte [jener Ruskinschen Dreiheit], der aber gewissenhaft, sorgfältig und so umfassend wie möglich war. Der Verfasser ist kein Kunstrichter, kein leidenschaftlicher Liebhaber der Kunst; er bearbeitet jeden Gegenstand, um das Tatsächliche festzustellen, wie ein Entomologe sich mit einem Käfer beschäftigt. Er bestimmt die Zeit, den Ort und die näheren Umstände, gruppiert das Objekt zu verwandten Erscheinungen, sondert es von denen ab, mit denen es nichts zu tun hat und zählt alle ermittelbaren Tatsachen in knapper Form auf. Beziehungen (Fäden) werden geduldig verfolgt, und ein grenzenloser Fleiß offenbart sich auf jeder Seite.«

Nach einigen Bemerkungen über die Anordnung der Illustrationen im Text, die der Rezensent unpraktisch findet, was hier aber ohne Interesse ist, schließt Conway seine Besprechung mit folgender Anpreisung: »Alles in allem, das Buch gehört zu jenen, die in jeder Kunstbibliothek vorhanden sein müßten, aber da jetzt niemand ein Exemplar aus Deutschland beziehen kann, ohne in verräterischer Weise mit dem Feinde Handel zu treiben, werden sich verspätete Abnehmer ohne dasselbe behelfen müssen, solange der Krieg dauert.«

* * *

Ach, ach, wir törichten Deutschen, die wir so befähigt waren, »geisteswissenschaftliche Arbeit für die Welt im allgemeinen« zu verrichten und diese, auch von Sir Martin Conway wohlwollend gebilligte Tätigkeit nun durch das »eitle Bestreben, die Weltherrschaft zu erlangen, für wenigstens ein Menschenalter vernichtet« haben —!

So sei denn, in der Hoffnung, daß, so wie uns jener Aufsatz des Burlington Magazine nicht entgangen ist, auch diese Zeilen den Herren drüben zu Gesicht kommen mögen, ihnen folgendes mitgeteilt: das »zum Untergang verdammte Unternehmen« über die Bayerischen Kirchenschätze schreitet ohne Stockung fort. Prof. Bassermann-Jordan beschäftigt sich jetzt mit der Drucklegung des zweiten Bandes und den Vorarbeiten für spätere Bände.

Auch die Unternehmungen des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft sind nicht ein für allemal tot und erledigt; die angefangenen Arbeiten nehmen ihren ruhigen Fortgang, und gerade für eine wichtige neue Veröffentlichung, nämlich »Die Deutschen Kaiser-Pfalzen« ist letzter Tage das umfangreiche Material zum ersten Bande vom Herausgeber dem Verleger übergeben worden, so daß die Drucklegung nächstens beginnen wird. Bekanntlich läßt sich ja auch unser großes Künstlerlexikon durch den Krieg nicht stören; mit ruhiger Sicherheit ist der elfte Band während des Krieges ausgegeben worden und der zwölfte derzeit unter der Presse.

Wohingegen es auf dem französischen Büchermarkte sehr böse auszusehen scheint: nach den sicheren Nachrichten, die wir fortlaufend über den Inhalt der Bibliographie de la France erhalten, erscheint seit Kriegsausbruch ernsthafte, gewichtige Literatur in Frankreich nur noch spärlich; daß die Gazette des Beaux Arts ihr Erscheinen schon seit einem Jahre unterbrochen hat, wissen unsere Leser ja bereits. Auf dem englischen Büchermarkte werden die Veränderungen verhältnismäßig weniger stark sein, weil, wie Conway uns ja selbst hier bestätigt, schon im Frieden die englische Produktion an bedeutenden wissenschaftlichen Unternehmungen gering war, sogar die größeren Werke oft nur durch Mithilfe von amerikanischen Verlegern zustande zu kommen pflegten.

Wenn ein kluger und uns vor dem Kriege als deutschfreundlich bekannter Mann wie Sir Martin Conway sich so wenig Mühe gibt, von den Dingen jenseit des Kanals klare Vorstellungen zu haben, gleichzeitig aber in seiner eigenen Heimat, die er doch sicher gut kennt, solche Lücken findet: so dürfen wir es getrost abwarten, in welchem Lande das wissenschaftliche Geistesleben bald als eine Periode bezeichnet werden muß, »die ebenso tot und vergangen ist, wie die Feudalzeit«.

NEKROLOGE

Geheimer Regierungsrat **Professor Dr. Otto Raschdorff** ist am 14. Oktober in Berlin verstorben. Er hat nur ein Alter von 62 Jahren erreicht und folgte seinem berühmteren Vater, dessen Schüler er als Architekt gewesen ist, bereits nach einem Jahre im Tode. 1881 wurde Otto Raschdorff Regierungsbaumeister und zugleich Dozent für Architekturzeichnen an der Charlottenburger Hochschule. Als Architekt betätigte er sich in der Hauptsache an den Bauten seines Vaters, insbesondere dem Berliner Dome. Seine eigenen Arbeiten waren mehr architekturgeschichtlicher Art. So behandelte er die Rheinischen Holz- und Fachwerkbauten des 16. und 17. Jahrhunderts und die venezianische Palastarchitektur der Renaissance. Bekannt ist auch seine Mitwirkung bei den Ausgrabungen in Pergamon, über die er eine Publikation herausgegeben hat.

Prof. Dr. **Wolfgang Helbig** ist sechsundsiebzigjährig in Rom gestorben. Seit einem halben Jahrhundert war er in der ewigen Stadt ansässig und hatte hier eine zweite Heimat gefunden. Sein Haus auf dem Janiculum war vielen Deutschen, die nach Rom kamen, wohlbekannt. Auch die Kaiserin Friedrich war eine regelmäßige Besucherin. Die deutsch-italienischen Beziehungen fanden hier eifrige Pflege, und der Treubruch unserer ehemaligen Bundesgenossen mag dem greisen Gelehrten seinen Lebensabend verbittert haben. Helbigs Name ist der klassischen Epoche deutscher Archäologie aufs engste verknüpft. Er war ein Schüler Ritschls, Welckers und Otto Jahns. Als er ein Jahr nach seiner Promotion im Jahre 1861 als einer der ersten Stipendiaten des deutschen Archäologischen Instituts nach Rom ging, war sein Landsmann Richard Schöne sein Begleiter. In Rom traf er Heinrich Brunn. 1865 verließ dieser Italien, um nach München zu gehen und eine Professur zu übernehmen, und Helbig teilte sich mit dem Epigraphiker Henzen in die Nachfolgerschaft am Institut. Zwanzig Jahre lang waltete er des Amtes als zweiter Sekretär, um sich dann aus dem Staatsdienste zurückzuziehen und ganz seinen Forschungen zu leben. Sein bekanntestes literarisches Werk ist der »Führer durch die öffentlichen Sammlungen klassischer Altertümer in Rom«, ein in seiner Art ebenso unentbehrliches Handbuch wie Burckhardts Cicerone. Untersuchungen über die antike Malerei, Forschungen zum Homerischen Epos, Studien über die mykenische Frage, den Dipylonstil und manche andere Veröffentlichung zeugt von dem tiefgründigen Wissen des Mannes, dessen Name immer zu den besten in der stattlichen Reihe der deutschen Archäologen zählen wird.

Sir William van Horne †. Am 11. September starb in Montreal (Kanada) Sir William van Horne im 73. Lebensjahre. Der Mitbegründer der Canadian Pacific und Organisator gewaltiger Finanzunternehmungen war in seinen Mußestunden Maler und schuf recht talentierte Landschaften im Geschmack der Schotten. Weit Bedeutenderes aber hat er als Sammler geleistet. Er hat es verstanden, als Mann von durchaus eigenem Urteil und persönlichem feinem Geschmack eine der bedeutendsten Sammlungen chinesischer und japanischer Keramik zusammenzubringen und mit großem Geschick eine Reihe ausgezeichneter Werke älterer und moderner Malerei zu einer der wertvollsten Galerien Nordamerikas zusammenzuschließen. Auf weite Kreise hat van Hornes Sammeltätigkeit vorbildlich gewirkt. In der Galerie sind Rembrandt, Hals, Greco und Goya mit mehreren Hauptstücken vertreten, daneben Velasquez, Zurbaran, Guardi, Cranach und van der Helst; unter den modernen ist Daumier ungewöhnlich glänzend durch fünf Arbeiten repräsentiert. Ferner sieht man vorzügliche Arbeiten von Gericault, Rousseau, Delacroix, Courbet, Millet, Lautrec und Cézanne. Es ist wohl nicht ausgeschlossen, daß ein größerer Teil der Sammlung letztwillig dem städtischen Museum von Montreal vermacht worden ist. *a. l.*

Mit dem am 4. Oktober verstorbenen **Professor Max Baumbach** ist ein bekannter Berliner Bildhauer dahinge-

gangen. Baumbach stammte aus Wurzen und war Schüler der Berliner Akademie unter Schaper und Reinhold Begas. Im Auftrage des Kaisers führte er die Bronzestandbilder der protestantischen Fürsten für die Speyerer Protestationskirche aus. Der Kaiser stiftete hier die Figur seines Ahnherrn Georg des Frommen, Markgrafen von Brandenburg. Bei dem Dresdner Wettbewerb um ein König-Albert-Denkmal ging Baumbach als Sieger hervor, und sein Entwurf wurde mit dem ersten Preise von 6000 Mark ausgezeichnet.

Am 17. September fiel in Rußland der Düsseldorfer Landschaftsmaler **Carl Jutz der Jüngere**, ein Sohn des bekannten jetzt im 77. Lebensjahre stehenden Tiermalers. Er war am 14. März 1873 in Düsseldorf geboren und studierte in Karlsruhe unter Schönleber, darauf an der Kunstakademie seiner Heimatstadt unter Dücker. Auf den Düsseldorfer Kunstausstellungen war Jutz regelmäßig mit Landschaften in Öl und Aquarell vertreten, deren Motive die Ergebnisse ausgedehnter Studienreisen, u. a. nach Siebenbürgen, waren. Am glücklichsten war der Künstler jedoch, wenn er den Wald seiner rheinischen Heimat schilderte. Eine Nachlaßausstellung, die von der städtischen Kunsthalle in Düsseldorf vorbereitet wird, wird Gelegenheit geben, auf das Schaffen dieses liebenswürdigen Künstlers und Menschen zurückzukommen. Ein Aquarell von ihm erwarb kürzlich das Historische Museum in Düsseldorf. *C.*

WETTBEWERBE

Zur Erlangung von Vorentwürfen für den Neubau eines Gesellschaftshauses für die Bürger-Ressource in **Stralsund** wird jetzt ein öffentlicher Wettbewerb unter reichsdeutschen Architekten ausgeschrieben. 2000 Mark stehen für Preise zur Verfügung, ein erster von 700, ein zweiter von 500, ein dritter von 300 sowie drei weitere Preise von je 150 Mark. Die drei ersten Preise können aber auch in anderer Weise verteilt werden. Die Entwürfe müssen bis zum 1. Februar nächsten Jahres eingereicht werden.

SAMMLUNGEN

In **München** soll ein **ethnographisches Museum** errichtet werden. Im Staatshaushalt des Jahres 1916—1917 sind 25000 Mark für Voranschläge dazu vorgesehen.

Dem **Berliner Kunstgewerbemuseum** ist in letzter Zeit eine interessante Erwerbung gelungen, die besonders wegen ihrer Seltenheit bemerkenswert ist: ein gotisches Straußeneiziborium. Das Ei, mit abnehmbarem Deckel, bildet den äußeren Mantel eines gleich geformten, innen blank vergoldeten Silbergefäßes. Der aus kraftvoll gebogenem Blattwerk aufsteigende Schaft ist als Baumstamm gebildet. Der Übergang zum Gefäß ist mit krausen Blättern umhüllt. Die Silberfassung trägt den Salzburger Stempel. Das Ganze ist eine Arbeit um die Wende des 15. Jahrhunderts. Im Innern des Deckels enthält das Widerlager des Kruzifixes, eine starke Silberscheibe, ein Stifterwappen. Es ist entweder das Wappen des Salzburger Rittergeschlechtes von Haunsperg oder des Stiftes Mattsee, das am Haunsberg liegt. Das Bild des Gekreuzigten auf dem Deckel läßt darauf schließen, daß das Gefäß nicht für Reliquien, sondern als Hostienbehälter bestimmt. In Deutschland gibt es überhaupt nur vier dieser, im Mittelalter außerordentlich geschätzten Straußeneierziborien.

Der preußische Kultusminister hat der Stadt **Düsseldorf** die **Marmorgruppe »Eine Mutter«** von Professor Franz Dorrenbach in Charlottenburg, einem geborenen Düsseldorfer, als Geschenk überwiesen.

KRIEG UND KUNST

Die **Berliner Bildhauer-Vereinigung** wendet sich zur Benagelungsfrage mit folgender Anregung an die Öffentlichkeit: Damit sich vaterländischer Opfersinn betätige, benagelt man heute die ungeeignetsten Dinge. Ist zum Beispiel die zur sinnlosen Größe verzerrte Wirklichkeitserscheinung unseres Hindenburg, wie sie in Berlin steht, ein Gegenstand zum Benageln? Oder die naturgetreue Nachbildung eines deutschen Feldgrauen? Hindenburg zu »vernageln« ist, wenn es nicht gelingt, sein Abbild völlig zu einem Symbol in unwirklicher und ornamentierter Form zu gestalten, mindestens so geschmacklos, wie ihn auf Schnupftüchern usw. darzustellen. Betriebsame Ästheten haben sich der allgemeinen Nagelwünsche angenommen und suchen nach dankbaren Objekten dafür. Da der Erfolg immerhin zweifelhaft ist, so fragen wir: warum erst mühsam und mit Kosten fragwürdige Gegenstände entstehen lassen, um sie zu benageln, statt sich solcher aus unserer Umgebung zu bedienen, die sich durch ihre Art dazu eignen, ohne den Beschauer durch ein falsches Pathos zu falschem Maßstab zu nötigen? Eine Rathaustür, ein Brunnenstock usw. sind zum Beispiel tausendmal geeigneter und besser für den Zweck als fragwürdige realistische Statnen.

VERMISCHTES

Ein Freskogemälde in Dresden. Über die Zinsen der Freiherr von Bielschen Fresken-Stiftung hatte in diesem Jahre die Dresdner Kunstakademie zu verfügen. Unter den Bewerbern erhielt das Dresdner Bankhaus Gebrüder Arnhold das Gemälde zugesprochen. Die Wahl war gut, denn in dem Kassenraume dieses Bankhauses werden viele Menschen das Gemälde sehen, während eine Reihe anderer Gemälde, die mit Hilfe dieser Stiftung ausgeführt worden sind, selten jemand zu Gesicht bekommt, weil sie an abgelegenen Orten unverrückbar fest an die Wand gebannt sind. Es ist sicher, daß die Stiftung noch weit besser ihrem Zwecke dienen würde, wenn die Gemälde alle an viel besuchte Stellen vergeben würden. Das Dresdner Bild stammt von dem Dresdner Maler Rudolf Scheffler und ist eine sehr tüchtige Leistung. Es befindet sich im Kassenraume des Arnoldschen Bankhauses an einer Fensterwand und stellt in Form eines breiten Rechtecks in allegorischen Gestalten die Bedeutung des Bankwesens als Vermittlungsstelle für Handel, Gewerbe, Landwirtschaft und Industrie dar. Links steht Merkur, der Gott des Handels, dann folgt eine Goldwägerin, die ihre Aufgabe an der »Bank« ausführt, weiter folgen als weibliche Gestalten Gewerbe und Landwirtschaft mit entsprechenden Abzeichen, ein Arbeitsmann als Vertreter der Industrie und ein Kind mit der Sammelbüchse als Hinweis auf die Wichtigkeit des Sparens. Die Gestalten, die nackt oder mit leichten Gewändern angetan sind, heben sich reliefartig von dem warmtönigen, dunkelroten Hintergrund ab. Der Künstler hat die Allegorie durch Handlung und Bewegung zu frischem Leben erweckt und seine Gestalten geschickt zusammengestellt, so daß sie den Raum in ungezwungener Weise in wohlgeschlossener Anordnung erfüllen. So dürfen wir uns dieses stilgerechten Kunstwerkes als einer wohlgelungenen Gabe der Biel-Kalkhorstschen Fresko-Stiftung ohne Einschränkung freuen.

Inhalt:

Verantwortliche Redaktion: Gustav Kirstein. Verlag von E. A. Seemann, Leipzig, Hospitalstraße 11a
Druck von Ernst Hedrich Nachf., G.m.b.H., Leipzig

KUNSTCHRONIK

Neue Folge. XXVII. Jahrgang 1915/1916 Nr. 5. 29. Oktober 1915

Die Kunstchronik und der Kunstmarkt erscheinen am Freitage jeder Woche (im Juli und August nach Bedarf) und kosten halbjährlich 6 Mark. Man abonniert bei jeder Buchhandlung, beim Verlage oder bei der Post. Für Zeichnungen, Manuskripte usw., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Hospitalstr. 11a. Abonnenten der Zeitschrift für bildende Kunst erhalten Kunstchronik und Kunstmarkt kostenfrei. Anzeigen 30 Pf. die Petitzeile; Vorzugsplätze teurer.

MITTEILUNGEN AUS AUSLÄNDISCHEN KUNSTZEITSCHRIFTEN

IV.

Die französischen Zeitschriften erscheinen noch immer nicht: weder die **Gazette des Beaux Arts** noch die **Chronique des Arts et de la Curiosité** oder der **Bulletin de l'Art Ançien et moderne,** die **Gazette numismatique française, les Arts,** oder wie sie alle heißen mögen. Die letzten Nummern sind noch immer die des Juli 1914. Eine einzige Ausnahme macht die Zeitschrift **l'Art et les Artistes,** welche zwar ebenfalls nach Juli 1914 nicht mehr erschienen ist, aber seitdem doch wenigstens von sich hat reden machen durch eine der Kathedrale in Reims gewidmete Spezialnummer, welcher sich weitere anschließen sollen. Selbstverständlich ist die ganze Nummer eine bittere Klage über die künstlerischen Verluste durch die bekannte Beschießung. Der Herausgeber, Armand Dayot, hofft, daß man nach dem Kriege die Ruinen nicht wieder herstellen wird. Zahlreiche sehr gute Abbildungen von der noch nicht zerstörten sowie von der zerstörten Kirche und von deren Teilen illustrieren die Nummer, welche außer der Beschreibung u. a. noch einen offiziellen Bericht über die Beschießung enthält, sowie eine Reihe von in- und ausländischen Protestschreiben.

Die italienischen Zeitschriften werden, wie wir fürchten müssen, sich den französischen im Einschlafen anschließen. Die letzte Nummer z. B. des **Bollettino della Commissione Archeologica Communale di Roma** ist noch immer die Doppellieferung I und II des XVII. Jahrgangs (1914) mit Aufsätzen von L. Mariani, R. Lanciani, O. Marucchi u. a. Die schöne, gediegene Zeitschrift **L'Arte** (Redakteur A. Venturi) erschien zuletzt im April 1915 mit einem reich illustrierten Heft, welches u. a. einen Aufsatz von Corrado Ricci über die Aspertini enthält, mit Abbildungen und Aufzählung von Werken und Urkunden; ferner eine Studie von Rob. Longhi über »Battistello« (Giovanni Battista Caracciolo) und dessen Malereien, ebenfalls mit einem Verzeichnis seiner Werke. Giuseppe Fiocco widmet der Jugend des Giulio Campagnola einen illustrierten Aufsatz, Carlo Cipolla schreibt über die Kirche Santa Anastasia in Verona, Angelina Rossi über die Bedeutung der Sibyllen in der italienischen Kunst. Ferner werden Werke besprochen von Barnaba di Modena, Chiodarolo, Gentile da Fabriano, und Luigi Biagi gibt Notizen zu einigen Bildern der Vatikanischen Pinakothek.

Die englischen Zeitschriften erscheinen regelmäßig und in gewohnter Ausstattung. Die Nummern des **Burlington Magazine** von April bis einschließlich Oktober enthalten in verschiedenen Nummern weiter Notizen von Lionel Cust zu Kunstwerken in den königlichen englischen Galerien (Bildnis des Byron und Herrenbüste von Canova, Darstellung einer Bildergalerie von Gonzales Coques). Derselbe schreibt auch ferner für jede Lieferung eine Reihe von Bildernotizen, zuletzt über die Mona Lisa, gegen die Anzweiflungen ihrer Echtheit erhebt er seine Stimme. Im allgemeinen sind Bildnotizen und Notizen über Teppiche und Möbel die Hauptlektüre, welche das Burlington Magazine uns bietet. Von allgemeiner Bedeutung ist Custs Aufsatz über den Wirkungskreis der Londoner National Gallery in bezug auf die Hemmung des Verkaufes von Bildern aus englischem Privatbesitz in das Ausland. Von den genannten Bildernotizen heben wir hervor den von Robert C. Witt angestellten Rekonstruktionsversuch eines von Witt dem Michiel Sweerts zugeschriebenen Bildes in der Londoner National Gallery. Es stellt einen Herrn vor, an einem Tische sitzend. Ein Knabe steht neben ihm. Der Galeriekatalog schreibt das Bild dem Delfter Vermeer zu, jedoch irrtümlich. Im Jahre 1910 fand sich in Paris eine, gleichfalls an einem Tische sitzende Frau mit drei Töchterchen. Jetzt stellte sich heraus, daß beide Bilder zusammen ursprünglich ein Ganzes bildeten, wozu sie jetzt wiederum vereint sind. Robert C. Witt, welcher das Gemälde abbildet, schreibt es, wie gesagt, dem Michiel Sweerts zu. Es hat auch unbedingt Ähnlichkeit mit dem Magdeburger Sweerts, dessen Urheberschaft jedoch angezweifelt ist. — Ferner ist von Bedeutung Herbert Cooks Aufsatz über weitere Werke des Baldassare d'Este (Juninummer), wo er folgende Bilder aufzählt und abbildet: das Münchner Bild (die Familie Sacrati), das Londoner Bild, früher in der Sammlung Salting (Konzert), das männliche Bildnis (Baldassare selbst?) der Abdy-Auktion, Mai 1911, damals dem Cosimo Tura zugeschrieben; das Bildnis eines Musikers in Dublin (früher dem Botticelli zugeschrieben); Bildnis eines Unbekannten im Museo Correr in Venedig (bis jetzt dem Ansovino da Forli zugeschrieben), und die Bildnisse des Giovanni Bentivoglio und seiner Frau, welche der Sammlung Dreyfuß in Paris angehörten und »Ferrarische Schule« getauft waren.

In der Juli-Lieferung publiziert Sir Claude Phillips ein großes Bild des Battista Dossi, in der Sammlung des Captain E. G. Spencer-Churchill. Wunderlich sieht das von Walter Sickert in der August-Nummer wiedergegebene Bild des Holländers Willem Maris aus und es fragt sich, ob es echt ist. In der Oktober-Lieferung publiziert Tancred Borenius eine Tafel mit dem hl. Fabian und dem hl. Sebastian, von Giovanni da Paolo, aus der Sammlung des Mr. Robert Ross, und Campbell Dodgson schreibt über zwei neue Dürer-Zeichnungen im British Museum. Sir Martin Conway eröffnet eine Reihe von Aufsätzen über den Bamberger Domschatz, während Schmidt-Degener ein Bild im Rotterdamer Museum (Faun und Nymphe) dem Dosso Dossi zuschreibt. Ferner seien noch erwähnt die gut illustrierten Aufsätze des Tancred Borenius über eine kleine Bildersammlung in Oxford (Bilder von Spinello Aretino, Agnolo Gaddi (?), Pietro Paolo da Imola usw.), Robert C. Witts Aufsatz über vortreffliche Bilder des El Greco, unlängst von der Galerie in Dublin erworben, und die Abbildung in der Mai-Nummer eines dem Rembrandt (um 1631) zugeschriebenen Ölgemäldes mit der Anbetung der Könige, welches dem Dr. O. Granberg, Direktor des Stockholmer Museums, gehört.

Von Bedeutung ist endlich eine Reihe von reich illustrierten Aufsätzen, die Bernard Backham über die Geschichte der italienischen Majoliken schreibt aus Anlaß der von ihm gewürdigten Publikation O. von Falkes über die Majolikasammlung Alfred Pringsheim in München.

Die Zeitschrift **The Studio** ist, wie immer, hauptsächlich der modernen, vorwiegend englischen Kunst gewidmet,

befaßt sich aber auch beiläufig mit der alten und bringt z. B. in der Juni-Lieferung eine Kirchenruine, von Rembrandt gezeichnet (Smlg. Edmund Davis), und eine schöne Zeichnung (Milchmädchen) von Gainsborough. Interessant für den Geschmack von damals ist eine Reihe von Aufsätzen über den Künstlersalon in Paris vor fünfzig Jahren. Die August-Nummer bringt außerdem vorzügliche Abbildungen der Haupt-Ausstellungsgebäude der Panama-Ausstellung in San Francisco. Als »Year-Book« für 1915 gab The Studio ein 240 Seiten starkes Werk heraus, das der modernsten englischen und amerikanischen Dekorationskunst sowie der Landhaus- und Gartenbaukunst gewidmet ist. Es ist reich illustriert, auch mit vielen geschmackvoll gewählten farbigen Abbildungen versehen. Neue Strömungen sind jedoch nicht zu verspüren.

The Connoisseur (Nummern von Mai bis Oktober) gibt u. a. die Geschichte des Handschuhs (mit zahlreichen Abbildungen), Aufsätze über Chippendale-Stühle, über Bauernschmuck in Holland, über englische Truhen usw. Dazwischen farbige und schwarze Abbildungen nach allerhand Bildern in englischem Privatbesitz.

Die Zahl der niederländischen Kunstzeitschriften hat sich um zwei vermehrt. Erstens ist, als Beigabe zu der altbekannten Zeitschrift »Oud Holland«, ein Blatt »**Kunstberichten van Oud Holland**« erschienen, das von den Redakteuren letztgenannter Zeitschrift redigiert, Aktuelles bringt: Rezensionen, Ausstellungsnachrichten, Funde usw. Zweitens wurde, unter Leitung des Herrn Dr. N. G. van Huffel in Utrecht, eine Zeitschrift »**Oude Kunst**« geschaffen, welche Aufsätze in der Art des englischen »Connoisseur« veröffentlicht mit zahlreichen Abbildungen. Die bis jetzt erschienene erste Nummer enthält z. B. einen Aufsatz von F. Lugt über die Ausstellung aus Haarlemer Privatbesitz mit Mitteilung und Abbildung eines bis jetzt ganz unbekannten Bildnisses des Thomas de Keyser. Auch zeigt sie Abbildungen von Bildern von Jan Steen, Hobbema, Hals, Rembrandt, de Hooch usw., die die Kunsthandlung Goudstikker (Amsterdam) besitzt.

Die Zeitschrift »**Onze Kunst**« hat sich vom Krieg nicht abschrecken lassen. Es liegen jetzt, außer den erst kürzlich erschienenen letzten Nummern des Jahrgangs 1914, auch sämtliche Lieferungen von 1915 bis einschließlich Juni vor. Die Redaktion ist von Antwerpen nach London übergesiedelt. Von den Aufsätzen in den letzten Heften von 1914 sind am wichtigsten die ausführliche Monographie des belgischen Malers Eugène Smits (1826—1912), von Paul Lambotte und Jacques Mesnils Aufsatz über den Anteil Henry van de Veldes an der Ausschmückung des Théâtre des Champs Elysées in Paris. Aus den bis jetzt erschienenen 1915-Heften dieser Zeitschrift heben wir hervor: M. Devigue über Lütticher Plastik im 16. Jahrhundert; Dr. G. J. Hoogewerff über Bildnisse und einen Brief des Malers Justus Suttermans; Frau Hoogewerff-Tamminen über Flandrische Goldschmiede in Rom im 16. und 17. Jahrhundert; Fräulein G. H. Marius über die Briefe des Vincent van Gogh und Fr. Vermeulen über das berühmte Selbstbildnis des Lucas van Leyden im Braunschweiger Museum, das er, auf Grund überzeugender sorgfältigster kostümhistorischer Untersuchungen, statt 1509 oder 1510 auf frühestens 1518 datiert. F. Schmidt-Degener versucht das schöne von Thomas de Keyser gemalte Bildnis mit einem Herrn und seinem Diener, in der Londoner National Gallery, zu identifizieren als die Bildnisse des holländischen Dichters Constantyn Huyghens und seines Dieners.

Das **Bulletin van den Oudheidkundigen Bond,** welcher sich vorwiegend mit Denkmalpflege und Museumskunde beschäftigt, bringt, aus Anlaß der Sitzung des »Oudheidkundige Bond« in Arnheim, eine ausführliche Studie über diese Stadt. Über das in der Sitzung verhandelte Thema über das System der Restaurierung alter Bauwerke findet man in der unlängst erschienenen Nummer referiert. Es geht daraus hervor, daß man in Holland ähnliches plant wie in Deutschland. In der letzt erschienenen Lieferung steht ein Aufsatz von R. Ligtenberg über Romanische Taufbecken in Holland.

In der Zeitschrift **Oud Holland** veröffentlichte A. W. Weißmann Neues über den Bau der gotischen St. Bavo-Kirche in Harlem, während Dr. A. Bredius einige kleine Rembrandtfunde aus den holländischen Archiven mitteilt. J. O. Kronig beschreibt ein ihm gehöriges Gemälde des höchst seltenen Hercules Seghers und ein Bild, einen alten Mann und eine alte Frau darstellend, ebenfalls sein Eigentum, welches er dem Rembrandt zuschreibt. — Dr. O. Hirschmann, der sich neuerdings durch eingehende Studien auf dem Gebiete der holländischen Malerei und Kupferstichkunst des Goltzius-Kreises verdient macht, übergab dieser Zeitschrift zwei auf schönen Funden beruhende Aufsätze: Beitrag zu einem Karel van Manders »Grondt der Edel Vry Schilder-Const« und »Zwei Gemälde von Hendrick Goltzius«. In dieselbe Zeit versetzt uns Bredius, wenn er ein merkwürdiges männliches Bildnis publiziert, welches 1601 datiert ist und dessen gemalte Aufschrift weiter bezeugt, daß es »ohne Bürste oder Pinsel« gemalt ist. Es ist eine Arbeit des Cornelis Ketel, von dessen Fertigkeit, nur mit der Hand zu malen, ohne Pinsel, schon van Mander (1604) erzählt. Derselbe Forscher fand in den Archiven Nachweise, laut welchen es immer wahrscheinlicher wird, daß Lundens' bekannte Kopie nach Rembrandts Nachtwache im Auftrage des Banning Cocq gemalt worden ist, wodurch der Zusammenhang zwischen dieser Kopie und der Zeichnung in Cocqs Familienalbum noch wahrscheinlicher wird. Je größer diese Wahrscheinlichkeit, je schwerer ist die Frage der Verstümmelung des berühmten Bildes zu lösen.

Bei dem Herausgeber Oud Hollands erschien in zwei stattlichen Bänden im Format und Ausstattung jener Zeitschrift eine Festschrift, die sich ganz der Zeitschrift anschließt. Es ist eine Veröffentlichung mit zahlreichen Beiträgen holländischer Kunsthistoriker, die Dr. Bredius an seinem sechzigsten Geburtstage überreicht wurde. Die Festschrift enthält u. a. einen großen Aufsatz von Hofstede de Groot über Rembrandts Unterricht und einen Aufsatz von F. Lugt über Amsterdamer Stadtansichten von Rembrandt. In einer der nächsten Nummern werden wir eingehender darüber berichten. *V.*

NEKROLOGE

Am 13. Oktober starb in Laren der bekannte Maler **F. Hart Nibbrig.** Der Tod dieses begabten, ehrlichen Künstlers bedeutet für die holländische Kunst einen schweren Verlust. Er war in erster Linie Landschaftsmaler, aber im Gegensatz zu vielen seiner Landsleute, besonders der älteren Generation, stellte er die Natur am liebsten an trockenen, sonnigen Tagen dar, an denen die Luft klar und durchsichtig, nicht von Feuchtigkeit gesättigt ist, und er war einer der ersten, die hier in ganz hellen Farben malten. Er suchte seine Motive viel in den weniger besuchten Teilen seines Vaterlandes, wie in Limburg und dem in den letzten Jahren etwas in die Mode gekommenen Zeeland; auch in der Eifel und im Ruhrtal, sowie in Algier hat er gemalt. Neben dem landschaftlichen Genre pflegte er auch das Figurenbild; besonderes Interesse brachte er den Schlechtweggekommenen der ländlichen Bevölkerung, Landstreichern, Krüppeln und auch Idioten entgegen, in deren Wiedergabe vor landschaftlichem Hintergrund er eine scharfe, aber mehr äußerliche, seelisch nicht tiefgehende Beobachtungsgabe an den Tag

legte. Zu größeren freien Kompositionen reichte sein nur auf die Darstellung des künstlich Geschauten eingestelltes Talent nicht aus; das historische Gemälde »Die Legende« von Veith dem Fiedler (auf der internationalen Kunstausstellung Amsterdam 1912) war ein recht schwaches Werk. Hart Nibbrig hat sich auch als Lithograph betätigt. Er studierte an der Amsterdamer Akademie, dann in Paris bei Cormon (1888/89), wo er das Werk der Neoimpressionisten kennen lernte; er selbst hat eine Zeitlang selbst das Pointillierverfahren angewendet. Hart-Nibbrig war in Amsterdam geboren. Eine ausführliche Studie über ihn findet sich von der Hand seines Freundes, des Malers Cohen-Gosschalk, im Dezemberheft der Zeitschrift »Onze Kunst«. *M. D. H.*

In **Karlsruhe,** seinem langjährigen Wohnsitze, starb, halb verschollen und halb vergessen, der in einem harmloseren Zeitalter einst so gefeierte humoristische Zeichner und Porträtmaler **Christian Wilhelm Allers.** In Hamburg 1857 geboren, besuchte er die Karlsruher Akademie als Schüler von Riefstahl, Gude, Hildebrand, Poeckh und Ferd. Keller und lebte dann nach großen Studienreisen längere Zeit in Capri. Er ist der älteren Generation bekannt als geschickter Verfertiger zahlreicher Zeichnungsmappen, die in humoristischer, etwas äußerlicher und photographisch realistischer Weise das Leben und Treiben des deutschen Klein- und Spießbürgers, aber auch die Welt des Zirkus, Theaters, des Sports, Militärs und Studententums, bis hinauf zu den Kreisen Bismarcks, in für das nüchterne und oberflächliche Kunstempfinden der damaligen Zeitepoche charakteristischer Weise schilderten und somit immerhin für die Geschichte der Zeit von 1880 bis 1900 von bleibendem Werte sein mögen. Auch die humoristischen Fresken im Ratsweinkeller seiner Vaterstadt Hamburg rühren von ihm her.

PERSONALIEN

Zum Direktor des dem Staat gehörigen **Museums Mesdag** im Haag wurde der Maler **W. Martens** ernannt.

Der früher in Paris wohnende Maler **Rudolf Levy** erhielt als Kriegsfreiwilliger das Eiserne Kreuz.

AUSSTELLUNGEN

Berliner Ausstellungen. Nachdem der erste Kriegswinter dem Berliner Ausstellungswesen eine Periode verhältnismäßiger Ruhe gebracht hatte, scheint es in diesem zweiten Herbst, als habe die Anpassung an die außergewöhnlichen Verhältnisse sich bereits so weit vollzogen, daß das Leben in seine altgewohnten Bahnen sich wieder einzustellen beginnt. Das Publikum bewies angesichts einzelner Versuche ein keineswegs verringertes Interesse an künstlerischen Dingen. Die Künstler selbst fanden das seelische Gleichgewicht wieder, das die Voraussetzung ihres Schaffens ist. Und auch die unvermeidlichen Begleiterscheinungen, die kleinen und leider oft kleinlichen Streitigkeiten der Gruppen und Vereine erbten sich in die Zeit des Burgfriedens unbehindert fort. Ja, es fanden sich sogar die Mittel, den jüngsten Bruch innerhalb der altverdienten Berliner Sezession durch ein neues Gebäude gleichsam vor aller Welt als unabänderliche Tatsache zu dokumentieren. Und wenn auch das schon mehrfach in Pressemitteilungen angezeigte Haus nicht mehr ist als ein Gelegenheitseinbau in einem Hofe, der ursprünglich für ein kleines Theater bestimmt gewesen ist, so bleibt doch die Tatsache, daß wieder einmal wie zur Zeit der seligen »Neuen Sezession« zwei Ausstellungen nebeneinander bestehen, deren getrennte Existenz durch nichts anderes gerechtfertigt ist als durch persönliche Rivalitäten, die einem weiteren Publikum höchst gleichgültig sein dürften. Hier sei nur daran erinnert, daß nach der Wahl Paul Cassirers zum Vorsitzenden, mit der die Vereinskrise begann, ein Teil der Mitglieder — und nicht der schlechteste — mit dem von ihnen gewählten Vorsitzenden sich solidarisch erklärte und aus dem Verein austrat. Das Überraschende war, daß der zurückbleibende Rest mit Corinth an der Spitze sich als ein Rumpfparlament neu konstituierte und den Namen der »Berliner Sezession« für sich behielt. So erklärt es sich, daß nun als 27. Ausstellung eine Veranstaltung sich ankündigt, die innerlich und äußerlich sehr wenig mehr mit ihren Vorgängerinnen gemein hat, denn beinahe alle die Namen, die früheren Ausstellungen das charakteristische Gepräge gegeben haben, fehlen in dieser neuen. Und gerade weil sie mit dem Anspruch auftritt, die legitime Fortsetzerin einer ruhmreichen Tradition zu sein, wird es nicht ganz leicht, dieser neuen Veranstaltung ohne Voreingenommenheit zu begegnen. Aber ehrlich gestanden braucht es wirklich solche kaum, um festzustellen, daß nicht ein einziges Werk in diesen Räumen zu finden ist, durch das der Aufwand, der vertan wurde, Rechtfertigung finden konnte.

Den Besucher empfängt eine retrospektive Abteilung, die kaum dürftiger sein konnte. In den oberen Räumen bei Schulte, in jeder besseren Kunsthandlung findet man mehr und ohne so anspruchsvolle Bezeichnung. Im ganzen elf Bilder, zumeist recht belanglose Leistungen von Meistern wie Feuerbach, Leibl, Marées, Schider, Spitzweg, nur von Uhde ein schönes Bild. Dazu Adolf Menzel zum 100 jährigen Gedenktag ein paar Kleinigkeiten aus Krigars Besitz. Hatte man wirklich nicht mehr gefunden, so lohnte es den Aufwand kaum. Aber was von dieser Einleitung gilt, muß von der ganzen Ausstellung gesagt werden. Der Berichterstatter ist in arger Verlegenheit, wo er ansetzen soll. Wo man aufzuhören pflegte, wenn man sonst eine Besprechung von Berliner Sezessionsausstellungen gab, da hätte man hier anzufangen. Man wäre über eine so arg mißglückte Leistung wie Corinths »Weib des Potiphar« schonend hinweggegangen, wenn sie nicht wie an dieser Stelle recht als Mittelpunkt und Hauptstück einer ganzen Ausstellung sich gäbe. Man hätte für Jaeckels »Sturmangriff« leicht ein anerkennendes Wort gefunden, wenn es nicht wie hier gleichsam als Repräsentant der neuen Generation stände. Man braucht weder dem Älteren noch dem Jüngeren ein Talent zu bescheinigen, das oft genug anerkannt und kritisch gewürdigt wurde, aber weder das eine noch das andere erweist sich stark genug, den Erfolg einer Ausstellung zu verbürgen. Auch Heckendorfs »Flußübergang« darf als ansehnliche Leistung gelten. Aber wir waren gewohnt, Bilder solchen Ranges erst an zweiter und dritter Stelle zu finden, nachdem Erheblicheres die Aufmerksamkeit gefesselt hatte. Statt dessen ist man hier gezwungen, sehr bald schon in die Niederungen einer gleichgültigen, hie und da wohl geschmackvollen, oft aber, zumal wo sie sich modern gebärdet, recht schlimmen Produktion hinabzusteigen. Wir dürfen es uns versagen, hier ins einzelne zu gehen. Nur einiger Namen, die uns in den letzten Jahren seltener in Ausstellungen begegneten, soll in Kürze gedacht sein. So sieht man drei Bildnisse von Leo von König, der schon vor längerer Zeit aus der Berliner Sezession ausgeschieden war, um nun zurückzukehren. Es sind ernste Arbeiten eines Talents, das an besten Vorbildern sich schulend, einen eigenen Ausdruck zu finden sucht. Noch aber bleibt unter einer Schicht von Rembrandt und Cézanne eine allzu unverarbeitete Materie. Ganz in eklektischen Versuchen bleiben Erich Klossowskis malerische Leistungen, die nur das äußerliche Gehaben von alten Bildern erborgen. Und Lesser Urys

Sintflut zeigt neben seinen doch nur banalen Sonnenuntergangslandschaften das vergebliche Bemühen eines Malers, der nicht die Grenzen seines Könnens einzugestehen gewillt ist. Von plastischen Arbeiten interessiert zumeist Ernst Wencks Modell zum Eugen-Richter-Denkmal für Berlin. Man möchte wünschen, daß es noch nicht die endgültige Form sei. Es bleibt allzuviel zufällige Erscheinung, auch wenn man nicht in jeder Stilisierung das Ziel der Plastik erblickt und in Metzners Kolossalgestalten, von denen hier ein Überfluß zu sehen ist, nicht jetzt erst den Keim des Kunstgewerbes entdeckt hat.

Das Vorwort des Kataloges spricht von der Bestimmung des Hauses, das nicht nur den Ausstellungen der Berliner Sezession dienen soll, »eine Stätte der künstlerischen Aussprache soll unser Haus werden, zum Ruhme des gesamten deutschen Kunstschaffens.« Die großen Worte, die jetzt üblich sind, wird man leicht auf ihr rechtes Maß zurückführen. Aber auch wenn man den Ton bescheidener stimmt, wird man kaum sagen dürfen, daß dieser Anfang ein verheißungsvoller gewesen sei. Doch das wäre gewiß kein Grund, dem Hause nicht ein gutes Gedeihen zu wünschen, obwohl es gerade zur jetzigen Zeit nicht ganz einleuchten will, daß eine Mehrung der Ausstellungsmöglichkeiten in Berlin vonnöten gewesen sei. Scheint doch ohne erhebliche Mühe der bisher verfügbare Raum zu füllen zu sein. Wenigstens läßt es sich kaum anders verstehen, daß Paul Cassirer die neue Ausstellungszeit mit einem Programm beginnt, das dem recht ähnlich sieht, das Gurlitt für seinen ersten Kriegswinter aufgestellt hatte. Die Trübner-Ausstellung, die kürzlich eröffnet wurde, bietet kaum Anlaß, aufs neue das Schaffen des Künstlers kritisch zu würdigen, um so weniger als die Hauptstücke der älteren Zeit, wie der Christus im Grabe, die Dogge, die Amazonenschlachten, oft gezeigt und gesehen wurden, die jüngeren Werke so gleichförmig in ihrem Charakter blieben, daß man nur schwer Bekanntes von Unbekanntem unterscheidet. Interessant ist ein Jugendwerk aus dem Jahre 1870, das den Neunzehnjährigen auf einer Höhe des Könnens zeigt, die kaum einen Weg der Entwicklung offen läßt. Es scheint, als setze in der absichtsvollen Härte späterer Werke ein sehr bewußter Wille sich einem allzu raschen Können entgegen. Und es entsteht eine Problematik des malerischen Ausdruckes, die erst in der aufs neue fast routinierten Pinselschrift des Spätstiles sich löst.

Die Voranzeige Cassirers kündigt nach dem Intermezzo einer Rayski-Ausstellung wieder Liebermann und Slevogt an, die beide auch in Gurlitts Programm vom vorigen Winter vertreten waren. Der Kreis wird eng, wenn das feindliche Ausland ganz ausscheiden muß. Die wenigen Neutralen bieten nur dürftigen Ersatz. Angesichts der Ausstellung eines amerikanischen Pseudo-Künstlers im Graphik-Verlag am Pariser Platz möchte man fast unsere Nachgiebigkeit im Unterseebootkrieg bedauern. In Friedenszeit mußten wir uns ähnlichen Import wohl auch gefallen lassen, aus Paris von wo der »Simultanisme« als eine der verschiedenen neuesten Entdeckungen der Malerei gepriesen wurde, oder aus Italien, wo der Futurismus erfunden wurde. Bei den Franzosen war aber doch noch eine letzte Spur von farbigem Geschmack in dem methodischen Wahnsinn, bei den Italienern immerhin ein Rest von Segantinis Technik. Der Amerikaner ist nicht von solcher Tradition beschwert. Aus seiner Heimat brachte er nur eine indianerhafte Buntheit, und die deutsche Gastfreundschaft vergilt er durch gepinselte Musterkarten von allerlei militärischen Abzeichen. Man fragt vergebens, warum diese sogenannten Gemälde ausgestellt werden mußten. Braucht es schon solche Mittel, den vorhandenen Platz zu füllen, so wird man besorgt um das Schicksal eines neuen Ausstellungshauses in Berlin. *Glaser.*

Weimar. In den Räumen des Großh. **Museums** am Karlsplatz hat der bekannte Maler der deutschen Schutzgebiete, **Ernst Vollbehr**, gegenwärtig Kriegsmaler im Gr. Hauptquartier, seine sehr umfangreiche und anziehende Sammlung von Studien vom westlichen Kriegsschauplatz ausgestellt. Die Ausstellung, unter der Devise »Von der Front«, umfaßt über 250 in Tempera unmittelbar vor der Natur gemalte Studien und Skizzen zu größeren Gemälden, deren Wert als Zeiturkunden, abgesehen vom rein Malerischen, unbestreitbar ist. Die malerischen Werte sind dabei, wo es das Motiv bot, nicht zu kurz gekommen. Auch die Entstehungsgeschichte der Bilder, die der Künstler launig und anschaulich zu schildern weiß, ist von Bedeutung. Sie sind zum Teil im Schrapnell- und Granatfeuer in unmittelbarer Nähe und Sicht des Feindes gemalt und unter mancherlei Hindernissen entstanden. *W. Schölermann.*

SAMMLUNGEN

Breslau. Die Stadt Breslau ist einer Anregung Professor Dr. Masners gefolgt und hat die Errichtung eines **Museums des jetzigen Weltkrieges** beschlossen. Die vorläufige Durchführung des Planes wurde der Stelle, von der er ausgegangen, der Direktion des Schlesischen Museums für Kunstgewerbe und Altertümer, übertragen. Das leerstehende, für die große historische Ausstellung zur Jahrhundertfeier der Freiheitskriege von Poelzig 1913 errichtete Gebäude würde als Haus des neuen Museums sich wohl eignen. Wird dieses auch erst nach dem Friedensschluß festere Gestalt annehmen, so werden doch schon jetzt, ehe es zu spät ist, dafür Ankäufe gemacht, die zeigen, daß man neben den historischen und kulturhistorischen Dokumenten, neben den rein militärischen Sammlungsgruppen besonderen Wert auf Werke der Kunst legt, die die kriegerischen Ereignisse der Jetztzeit widerspiegeln. So wurden zwei der Originale des unter dem Titel »1914/15« von Erler und Spiegel veröffentlichten Mappenwerkes angekauft, beide von Fritz Erler, darunter das stimmungsvolle Bild der Verwundeten an den Gräbern ihrer gefallenen Kameraden »vor Arras«, ferner außer der Mappe selbst drei unveröffentlichte Bilder derselben Serie von demselben Künstler, von denen namentlich das eine, ein in einer Kirche eingerichtetes Lazarett mit einer Krankenschwester im Vordergrunde, von starker Wirkung ist. Weiter wurden erworben Handzeichnungen von Richard Müller, Hans von Hayeck, Franz Klemmer, Arnold Busch; letzterer hat eine große Reihe von Bildnissen in Kreidezeichnungen nach dem Leben geschaffen im Stabe der Armeeabteilung von Woyrsch, darunter auch ein Bild Sven Hedins. Eine besondere Abteilung des zukünftigen Museums wird die auf den Krieg bezügliche Graphik bilden, für die u. a. die nur in wenigen Exemplaren herausgegebene Folge von Radierungen »Krieg« von Erich Erler angeschafft wurde. Auch eine Reihe ausgewählter, künstlerisch wertvoller Kriegsmedaillen und Plaketten, namentlich von Münchener Bildhauern, ist erworben worden. Im Januar 1916 soll im Lichthofe des Kunstgewerbemuseums eine Ausstellung aller bisherigen Erwerbungen für das Breslauer Kriegsmuseum stattfinden. *Bd.*

Verantwortliche Redaktion: Gustav Kirstein. Verlag von E. A. Seemann, Leipzig, Hospitalstraße 11a
Druck von Ernst Hedrich Nachf., G.m.b.H., Leipzig

KUNSTCHRONIK

Neue Folge. XXVII. Jahrgang 1915/1916 Nr. 6. 5. November 1915

Die Kunstchronik und der Kunstmarkt erscheinen am Freitage jeder Woche (im Juli und August nach Bedarf) und kosten halbjährlich 6 Mark Man abonniert bei jeder Buchhandlung, beim Verlage oder bei der Post. Für Zeichnungen, Manuskripte usw., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Hospitalstr. 11a. Abonnenten der Zeitschrift für bildende Kunst erhalten Kunstchronik und Kunstmarkt kostenfrei. Anzeigen 30 Pf. die Petitzeile; Vorzugsplätze teurer.

MÜNCHNER BRIEF

Die Galerie Heinemann veranstaltete eine bei aller Lückenhaftigkeit sehr lehrreiche Ausstellung von Werken der Münchner Malerei 1860—1880. Man konnte auch hier wieder die Beobachtung machen, daß das allgemeine Niveau, das malerische Können in den siebziger Jahren in München außerordentlich hoch, sehr entwickelt war. Um so peinlicher und vielfach ganz unverständlich wirkt dann der rapide Verfall, der fatale Niedergang bei so vielen Malern in den achtziger und neunziger Jahren. Hier seien nur einige Künstler und Bilder aus dieser umfangreichen Ausstellung hervorgehoben. Neben einem sehr reizvollen frühen Genrebild von Habermann und einer großen monumentalen Landschaft von Stäbli, Gewitter am Ammersee betitelt, fesselte vor allem das in der Behandlung des Schwarz und in der vornehmen Charakteristik meisterliche Bildnis der Mutter des Münchner Wohltäters Gentz von der Hand Leibls aus dem Besitz des Stadtmagistrats München.

Unter den Arbeiten Adolf Liers lenkte ein frühes durch seine Beziehung zu Corot interessantes Bild »Steinbruch bei Paris« die allgemeine Aufmerksamkeit auf sich. Dieses Stück ist inzwischen in den Besitz der Neuen Pinakothek übergegangen, ebenso wie die »Küche in Ladis« von Alfons Spring, ein Hauptspezimen der mit so viel Geschmack und unglaublicher Geschicklichkeit gemalten Springschen Interieurs. Ein sehr gutes Stück Malerei ist die aus den frühen siebziger Jahren stammende, ganz leise an Diaz erinnernde Waldlichtung des sehr ungleichen Jos. Wenglein. Die »Gewitterstimmung bei Pichelsdorf« aus Toni Stadlers Frühzeit ist wohl eine der gelungensten Schöpfungen dieses Künstlers. Vorzüglich war Ernst Zimmermann auf der Ausstellung vertreten. Mehr als seine von Brauer beeinflußten Genrestücke fesselten das Porträt von Adolf Werbel und das leider unvollendet gebliebene große Gruppenbildnis aus dem Allotriakreis. Ludwig von Hagn, der noch immer nicht genug bekannt und geschätzt ist, hätte man sich noch besser vertreten gewünscht, als mit den immerhin recht sympathischen vier Studien, die hier von ihm zu sehen waren. Dagegen war Eduard Schleich sehr stattlich repräsentiert, das »Seestück« darf man wohl seinen besten Werken zuzählen. Fast noch mehr als die sehr hübschen von Spitzweg ausgestellten Stücke interessierten die seines Vorläufers Ebert und die seines Freundes Philipp Sporrer, namentlich dessen »Gratulant«, allein schon vom kunsthistorischen Standpunkt aus.

Für das, was einleitend über die Münchner Malerei der siebziger Jahre und der folgenden Jahrzehnte kurz allgemein bemerkt wurde, bietet dann die große Ausstellung von Gemälden und Zeichnungen des 1846 zu Trippstadt in der Rheinpfalz geborenen, 1912 zu Olching bei München verstorbenen Philipp Helmer in Thannhausers Moderner Galerie ein besonders gutes, um nicht zu sagen krasses Beispiel. Es sei besonders anerkannt, daß man sich bei dieser Ausstellung nicht auf die wirklich guten Arbeiten des Künstlers aus den siebziger Jahren beschränkt hat, sondern daß man ebenso die sehr mittelmäßigen Bilder der späteren Zeit wie auch einige bereits recht bedenkliche Stücke aus der frühen guten Periode mit einbezogen hat. Dadurch erhält man ein wirklich ungeschminktes Bild von dieser keineswegs unbedeutenden Persönlichkeit. Es wäre aber, und gerade dies lehrt diese Ausstellung, durchaus verkehrt, auch nur den jungen Helmer als eine besonders wertvolle und wichtige Erscheinung unter den deutschen Malern des 19. Jahrhunderts hinzustellen. Daß man noch vor einigen Jahren Bilder von seiner Hand als Arbeiten Leibls ansehen konnte, spricht nicht so sehr für die hohe Qualität dieser Arbeiten, sondern ist viel mehr ein Beweis dafür, wie schlecht die Betreffenden die Kunst eines Leibl kannten. Jene unter Leibls Einfluß entstandenen Bilder zeigen deutlich den weiten Abstand zwischen dem Meister und Helmer, dessen Äußerlichkeit und Unsicherheit hier wie sonst deutlich zu erkennen ist. Helmer war zweifelsohne von Haus aus sehr begabt, vor allem als Landschaftler, davon legen der »Allotriahof«, die »Partie aus Altmünchen« und das »Portal des Asamhauses« deutliches Zeugnis ab. Seine Interieurs sind sehr geschmackvoll, aber ganz im Charakter der in der Dietz-Lindenschmidt-Schule entstandenen von Löfftz, Mathes und Spring. Es richtet aber den Künstler, daß er schon seit Mitte der siebziger Jahre so schlecht gemalte und kitschig gedachte Bilder schaffen konnte wie den »Flötenspieler« (1875) und das »schlafende Kind«. Man fragt sich kopfschüttelnd, warum hat der begabte Helmer das auf Publikumswirkung berechnete Sujet nicht wenigstens gut gemalt? Es bleibt rätselhaft, warum Helmer schon in seiner Glanzzeit zuweilen sich derartig hat gehen lassen können. Was er dann in den achtziger Jahren an Genrebildern geliefert hat, gehört zum allerschlimmsten Glaspalastkitsch. Am besten gerieten ihm in den späteren Jahren noch die häufig sehr geschickt gemalten Blumenstilleben, wenngleich auch hier die süßliche Äußerlichkeit sich unangenehm genug bemerkbar macht.

Der guten und schlechten älteren Münchner Kunst, sowie der modernen Schweizer Malerei wollte dann in jüngster Zeit noch ein Fälscher zu weiterem Ruhm verhelfen. Ein gewisser Willy Lehmann suchte seit einigen Monaten in München echte Welti, Hodler, Stäbli, Spitzweg, Otto Seitz, Lenbach, Defregger, Kowalski, Schönleber, Fink, Mathias Schmid, Diez und A. v. Keller an den Mann zu bringen. Dadurch daß sich ein Schweizer Sammler in dieser Angelegenheit an die

Pinakothek wandte, erreichte den Fälscher sein Verhängnis. Die Fälschungen sind sehr freche, schlechte Fabrikate und mühelos als solche zu erkennen. Bei dieser Gelegenheit sei noch kurz bemerkt, daß das Panoramagebäude auf der Theresienhöhe vollständig abgebrannt ist. Das Rundgemälde »Sturm auf Champigny«, die gemeinsame Arbeit der Maler Nißl, Putz und Neumann, sowie verschiedene andere große Panoramabilder und Kaulbachs »Schützenlisl« sind dabei ein Raub der Flammen geworden. *A. L. M.*

NEKROLOGE

Robert Ockelmann †. In Dresden ist am 25. Oktober der Bildhauer Robert Ockelmann, geboren in Hamburg 6. Oktober 1849, 66 Jahre alt, gestorben. Er war Schüler des Berliner Bildhauers Eduard August Lürssen und Johannes Schillings in Dresden. Seitdem er seine Studien abgegeschlossen hatte, wohnte er dauernd in Dresden. Er hat namentlich genrehafte Werke geschaffen, darunter einen heimkehrenden Fischer, eine Sandalenbinderin, einen Jungen mit einem zerbrochenen Kruge (Bauernfigur), ein Standbild Gottfried Sempers, einen Lionardo da Vinci, dazu Bildnisbüsten, Grabdenkmäler u. a.

Dr. Hermann Brandt ist am 25. September in Gefangenschaft geraten und bald darauf seinen Verletzungen erlegen. Am 8. November 1887 zu Heidelberg geboren, hat Brandt bei Clemen, Wölfflin und Thode studiert und im November 1910 promoviert auf Grund einer Dissertation: »Die Anfänge der deutschen Landschaftsmalerei im 14. und 15. Jahrhundert«. Ostern 1912 wurde er Assistent von Prof. Clemen, 1913 veröffentlichte er »Goethe und die graphischen Künste«. Das Hauptgebiet seiner Arbeiten sollte die mittelalterliche deutsche Kunst werden. Durch sein frühes Scheiden ist Brandt einer schönen wissenschaftlichen Zukunft und einer erfolgreichen Tätigkeit entrissen worden.

PERSONALIEN

Emil Doepler der Jüngere beging am 29. Oktober seinen 60. Geburtstag. Er ist in München geboren, wo sein Vater als Maler und Illustrator wirkte, und er ist der Tradition, in der er aufwuchs, treu geblieben, nicht nur indem er durch den Zusatz zu seinem Namen sich für immer als Fortsetzer des Werkes seines Vaters kennzeichnete. Ihm half er schon als Knabe bei dem historischen Wartburgfest, und von ihm erbte er die Kenntnis alter Stile und Kostüme, die ihn zum gegebenen Lehrer an der neugegründeten Berliner Kunstgewerbeschule machten. Wenn er dort noch heut trotz des gründlichen Wandels unter Bruno Pauls Leitung als allgemein geachtetes Mitglied des Professorenkollegiums zu wirken imstande ist, so ist es das beste Zeugnis dafür, daß er nicht in der Stilformel erstarrte, während er andererseits auf Grund seiner umfassenden Kenntnisse auch den jüngeren Generationen der Schüler Wertvolles zu geben vermag.

AUSSTELLUNGEN

Berliner Ausstellungen. In Schultes Kunstsalon zeigt Fritz Erler Bilder, die er vom westlichen Kriegsschauplatz heimgebracht hat. Wenn Dettmann Eindrücke verschiedenster Art draußen sammelte, denen er mit allen Mitteln seines vielgewandten Könnens gerecht zu werden suchte, so fand Erler in allem den Vorwand zu stark sprechenden dekorativen Bildkompositionen. Bei Dettmann zitterte etwas nach von der starken Erregung eines übermächtigen Ergriffenseins, das seinen Blättern weit über ihren objektiven Kunstwert hinaus eine rein menschliche Wirkung gab. Dagegen bleibt Erler der kühle Artist, der nicht im Innersten getroffen wird von den Ereignissen der Umwelt, die er zu Bildern seines Willens umprägt. So war Dettmann stillos, weil er weniger an das Bild dachte als an die Sache, und weil seine Hand nicht stark genug war, auch ohne Willensanspannung jede Form sich untertan zu machen. Erler ist im Gegenteil allzu stilvoll, weil er jede Erscheinung in die Formel seiner wohlgepflegten, aber nicht eben ausdrucksreichen künstlerischen Sprache einordnet. So ist kein großer Unterschied zwischen Erlers früheren Idealkompositionen und diesen Kriegsbildern. Es sind dekorative Entwürfe, die als geschickte Illustrationen ihren Wert haben. Aber man soll ihre Wirkung nicht mit Monumentalität verwechseln, denn es ist nicht eine innere Spannung in ihnen, die den Rahmen zu weiten vermöchte, vielmehr eine künstliche Leere, die einem abstrakten Umriß zuliebe die Fülle des Ausdrucks einer einzigen Geste zum Opfer bringt. Es bewahrheitet sich auch angesichts dieser Erlerschen Kriegsbilder, daß nicht das Stoffgebiet, und sei es das gewaltigste, eine Kunst erzeugt, sondern daß die Persönlichkeit des Künstlers in jeder ihrer Äußerungen gleichermaßen zum Ausdruck gelangt. Und alles Bemühen, der großen Zeit ein künstlerisches Denkmal zu schaffen, wird nur zum Ziele führen, wenn der eine sich findet, der einer genialen Eingebung das weithin leuchtende Symbol dankt, dem wir alle willig folgen. Es wird dabei schließlich am wenigsten in die Wagschale fallen, ob daheim im Lande oder draußen an der Front dieses Kunstwerk entsteht, ob es den Krieg selbst zum Gegenstand hat oder nicht. Die Geschichte bietet kaum Beispiele dafür, daß ein großes politisches Geschehen in Werken bildender Kunst durch unmittelbare Darstellung würdige Denkmale findet, und so wollen auch wir uns bescheiden und nicht vorlaut von einem »Hindenburg-Stil« sprechen, wie wenig geschmackvolle Kunstschreiber es taten, um nicht Gefahr zu laufen, mit solchem Wort die gewaltigen Taten unserer Heerführer zu verkleinern.

Auch in weiteren Kreisen bricht mehr und mehr die Erkenntnis sich Bahn, daß die Kunst am besten fährt, wenn sie als friedliches Handwerk unbekümmert um die Ereignisse einer anderen Welt ihren ruhigen Weg geht. Und wenn nicht für anderes, so mag Herwarth Waldens Ausstellungsunternehmen hierfür vorbildlich gelten, da er als Einziger in Berlin unbeirrt an seinem Programm festgehalten hat. So sieht man jetzt in den Räumen des »Sturm« Bilder von Gabriele Münter, die als eines der besten Talente aus dem jungen Münchener Kreise schon öfter aufgefallen ist. In ihren Stilleben sind hier und da zarte und reine Klänge. Mehr als in ihren ein wenig aufdringlich verinnerlichten Menschendarstellungen ist da etwas von dem geheimen Leben der Dinge zur Oberfläche gehoben. Es sind Versuche, die aber wohl Beachtung verdienen, als Äußerungen einer echt empfindenden künstlerischen Persönlichkeit. *Glaser.*

Karlsruhe. Carlos Grethe-Gedächtnisausstellung im Badischen Kunstverein. In der Blüte seines künstlerischen Schaffens starb im Herbst 1913 in seiner langjährigen Studienstätte — dem durch den jetzigen Krieg so bekannt gewordenen Nieuport in Westflandern — der unstreitig erste unserer deutschen lebenden Marinemaler, der in Montevideo geborene Hamburger Carlos Grethe. Da der Künstler, bevor er dem Rufe an die Stuttgarter Kunstakademie folgte — zugleich mit Graf Kalckreuth und Poetzelberger — 15 Jahre lang, zuerst als Schüler von Ferdinand Keller, dann als Professor an der Akademie, in Karlsruhe tätig war, hat er wohl begründetes Anrecht auf eine so um-

fangreiche Gedächtnisausstellung, wie die unsrige. Ausgehend von den harmlosen, bunten Schilderungen aus dem Matrosenleben und mythologischen Meeresszenen im Stile von Böcklin ging der Künstler mit der Zeit zu weit intimeren und großartigeren, episch gestalteten Problemen auf dem Gebiete des Meeres über.

Die künstlerische Darstellung des unerbittlichen und unermüdlichen Kampfes des Menschen mit dem Meere in allen ihren Formen und Arten und die Bewältigung der hierbei sich ergebenden, ewig wechselnden Licht- und Luftprobleme, sowie des Reizes der verschiedensten Meeresstimmungen, wurde nun sein ausschließliches Arbeitsfeld.

Namentlich in letzter Zeit, seit der Übersiedelung nach Stuttgart, leistete Carlos Grethe auf diesem schwierigen Kunstgebiete, unterstützt von einer glänzenden impressionistischen Technik, geradezu Hervorragendes in der geistreichen Zerlegung der hier ewig wechselnden Eindrücke, die er in großzügiger, monumentaler Weise zum einheitlichen Bilde zu gestalten wußte.

Dies bezeugt uns eindringlichst die große Zahl der hier ausgestellten, der Verherrlichung des Meeres und seiner im starken Kampfe mit ihm tätigen Anwohner gewidmeten Werke; Ölgemälde und prächtige Farbensteindrucke, auf welchem Gebiete der vielseitige, erfinderische Künstler bekanntlich ein bahnbrechender Meister war. *K.*

Hamburg. Aus Anlaß seines 60. Geburtstages ist eine größere **Ausstellung von Werken des Hochseemalers Prof. Schnars-Alquist** bei L. Bock & Sohn eröffnet worden. Sie enthält 30 große Gemälde und weit mehr Studien, Zeichnungen, Skizzen und Kupferdrucke. Also gewiß nicht wenig. Und doch ist dieser Reichtum nur ein Teilabschnitt aus dem Lebenswerk des Künstlers. Nur die Studien gehen weiter zurück. Die Gemälde, durchweg aus Hamburger Privatbesitz entlehnt, sind innerhalb des letzten Jahrzehnts entstanden. Auf die Anwesenheit anderer, gleichfalls innerhalb dieses Zeitabschnittes gemalter Werke hat verzichtet werden müssen, weil sie nach außerhalb verkauft oder auch, weil sie in Haus- und Schiffswände fest eingelassen sind.

Daß Prof. Schnars-Alquist noch nie mit einer, der jetzigen an Mitteilsamkeit auch nur annähernd gleichen Ausstellung hervorgetreten und vielleicht mehr noch der Umstand, daß die See infolge der ungeheuerlichen Zeitereignisse unserem Interessenkreise um so viel näher gebracht worden ist, hat beigetragen, dieser Ausstellung ein so besonderes Ansehen zu verleihen.

Nach Wunsch und Willen seiner Angehörigen — einer angesehenen Hamburger Großkaufmannsfamilie — sollte auch Schnars-Alquist Kaufmann werden. Der aber hat sich nur kurze Zeit dem Zwange gefügt. Hans Gude war sein erster Lehrer, das Meer sein zweiter. Über die Strenge und Genauigkeit, mit der der Künstler von Anbeginn an sich gearbeitet, unterrichten seine Studien am besten. Wie geht hier alles ins Kleine und Kleinste, ohne dessen Kenntnis gerade im Seebilde das Große nie erreicht werden kann. »Richtigkeit« atmen alle Gemälde unseres Künstlers in hohem Maße, ohne daß die künstlerische Freiheit in Auffassung und Behandlung dadurch Einbuße erlitte.

In der **Metzer Templerkapelle,** der einstigen Kapelle des Ordens der Tempelritter auf der Zitadelle, zwischen Esplanade und Generalkommando, wurde dieser Tage eine bedeutsame **Ausstellung** eröffnet. Sie enthält Bildwerke, die auf Veranlassung der maßgebenden deutschen Militärbehörden von uns in Schutzverwahrung übernommen worden sind, um sie vor der Vernichtung durch französische Beschießung zu retten. Vor allem handelt es sich um Schöpfungen von Ligier Richier, aus der Gegend von St. Mihiel, dem im vorigen Jahre gestürmten Maasfort, u. a. auch aus der Kirche des Ortes St. Mihiel selbst.

Chemnitz. In der **Kunsthütte** zeigten im Oktober: Hans Heider-München: Landschaften von großer Kraft und Geschlossenheit der künstlerischen Auffassung. Raum und atmosphärische Eigenart der Natur kraftvoll und leuchtend erfaßt, sowohl in Sommer- als Winterstimmungen. Stillleben in gleicher Art und Farbgebung. Professor Hermann Gröber-München: Porträts. Vornehmes Kolorit, kräftig, ohne zu verletzen. Die Zeichnung hält auf Charakter und Schlichtheit des Umrisses. Der Ausdruck von der schlichten Lieblichkeit bis zur Herbheit des bäuerlichen Vorbildes. H. Neuber-Dresden: Landschaftliche Zeichnungen von größter Gewissenhaftigkeit der Durcharbeitung. Ilse Krause-Wittgenstein-Berlin: Aquarelle. W. Müller-Reichenhein: Ernste und stimmungsvolle Kohlezeichnungen von der Westfront. Von Gustav Schaffer-Chemnitz wurde eine »Grablegung« von der Kunsthütte angekauft, ein Gemälde unter Anlehnung an den Stil der früh- mittelalterlichen Meister, doch von ganz eigenartiger persönlicher Auffassung und trotz kleinen Formates wuchtiger Gestaltung und Farbenharmonie. — Ferner eine Kriegsphotosammlung, zusammengestellt vom Frankfurter und Breslauer Kunstverein. *E. Meister.*

DENKMALPFLEGE

Seit dem **Brande des Schweriner Schlosses** im Dezember 1913 sind erhebliche Wiederherstellungsarbeiten ausgeführt. Der Rohbau des Flügels mit dem bisherigen »unvollendeten« Saal ist fertiggestellt. Das Schloß wurde mit Heizungs- und Lüftungsanlagen versehen. In dem Goldenen Saal wurde eine neue feierliche Decke eingebracht. Durch den Ausbau des »unvollendeten« Saales wird ein neuer Speisesaal mit kleineren Sälen und eine Bühne für Vorführungen mit den dazugehörigen Nebenräumen geschaffen.

SAMMLUNGEN

Das **Neue Museum in Berlin** mußte wegen Umbaus der Heizungsanlagen für einige Wochen geschlossen werden. Auch in seinem Inneren sind durchgreifende Veränderungen im Gange, da die Gipsabgüsse der antiken Bildwerke in den Neubau der Universität übergeführt werden, wo sie unter der Leitung von Prof. Löschke aufgestellt werden sollen. Es ist zu hoffen, daß dieses akademische Unterrichtsmuseum in ebenso weitgehendem Maße, wie die Gipssammlungen der Museen es gewesen, dem Publikum offenstehen wird.

Im **Berliner Kaiser-Friedrich-Museum** haben kürzlich drei interessante Neuerwerbungen Aufstellung gefunden. Das Hauptstück ist ein Kircheninterieur von Emanuel de Witte, zum Unterschiede von seinen bekannteren Schöpfungen ein großer Hallenbau im Renaissancestil. An vornehmer Haltung reiht das neue Bild sich den besten Werken des Hauptmeisters der holländischen Architekturdarstellung würdig an. Eine liebenswürdige Gesellschaftszene vertritt in charakteristischer Weise den Meister Dirk Hals. Noch frischer in der Auffassung, lebendiger im Strich und kräftiger in der Farbe ist das ebenfalls kleine Bildchen eines Maskenfestes von Cornelis Duyster, das als eine besonders glückliche Erwerbung gelten darf.

In **Lübeck** ist am 23. September das neue **Museum für Kunst- und Kulturgeschichte** eröffnet worden. Dadurch ist mit schönem Erfolg dem unerquicklichen Zustand ein Ende gemacht worden, in dem sich seit 1893 die Sammlungen, die kulturhistorischen und die kunstgewerblichen, in dem anspruchsvollen pseudogotischen Gebäude

am Dom befanden, eng zusammengedrängt mit den naturwissenschaftlichen und ethnographischen und anderen Sammlungen der Stadt. Vor vier Jahren, nach dem Tode des verdienstvollen Lokalhistorikers Dr. Hach, wurde aus Bremen Dr. Karl Schaefer als Direktor des Museums berufen, mit der Aufgabe, den gesamten Besitz an alter lübeckischer Kunst, an kulturgeschichtlichen und kunstgewerblichen Denkmälern, neu zu ordnen und in dem 1510 vollendeten Gebäude des St. Annenklosters aufzustellen. Ein schlichter Backsteinbau ohne reiche Fassadenbildung ist das Kloster mit seinem geräumigen Kreuzgang, dem weiten zweischiffigen Remter und den mannigfaltigen gewölbten Hallen im Erdgeschoß, tatsächlich wie geschaffen zur Aufnahme der Werke mittelalterlicher Plastik und Malerei, die den Stolz des Lübecker Museumsbesitzes ausmachen. 13 Schnitzaltäre und etwa 200 einzelne Bildwerke sind hier in Stilgruppen vom 13. Jahrhundert bis in die Mitte des 16. Jahrhunderts so aufgestellt, wie sie etwa im Heiligen Geist-Hospital oder im Chor der Marienkirche noch heute stehen, weitläufig und so, daß jedem seine Wirkung zukommt; auch so, daß man die Stilentwicklung im Weiterwandern durch die Gewölbehallen anschaulich begreift. Eine dieser malerischen Hallen, in der Gotthard Kuehl früher manches Mal seine Staffelei aufgeschlagen hat, enthält jetzt die Sammlung mittelalterlicher Waffen und das merkwürdige Wams des Gustav Wasa, ein anderer der Klosterräume die Folterwerkzeuge. Es war wohl nicht leicht, in diesen malerischen, an Licht und Raumwirkung so vielgestalteten alten Räumen die Gefahr falscher Romantik in der Aufstellung zu vermeiden. In dem idyllischen Klosterhof steht unter einer alten Linde ein gotisches Wegekreuz, an den Wänden einige Grabsteine. Von dem oberen Stockwerk waren nur die nackten Außenwände erhalten. Die ganze Raumteilung, Stockwerkhöhen, Türen- und Fenstergruppen wurden so ausgeführt, wie es der Einbau der alten Stilräume erforderte. Von der Profankunst der Gotik bis zum Jahre 1850 durchwandert der Besucher in mehr als 20 Sälen und Zimmern die Geschmackswandlungen von drei Jahrhunderten. Zwei alte Renaissancestuben, eine Diele mit reicher Treppenanlage aus der frühen Barockzeit, Täfelungen und Stuckdecken, Landschaftstapeten geben den Rahmen für die Aufstellung der gleichzeitigen Kleinkunstwerke. Es gibt übrigens kein Museum bisher, in dem das abschreckende Glasschrankmagazin so gründlich und geschickt vermieden wäre. Ein weiter heller Saal dient der Darstellung der Hanse, des lübeckischen Handels und des Schiffbaues. Daneben fehlt nicht ein übervoller Saal von Handwerks- und Zunfterinnerungen. Daß die Bildniskunst in Lübeck um 1800 bei Tischbein und Gröger in guten Händen lag, läßt schließlich selbst die breite Masse des Empire- und Biedermeier-Hausrats noch willkommen erscheinen. Man begreift, wie glücklich der Erfolg ist, wenn ein Museum sich so wie dieses ganz auf die Vergangenheit einer einzelnen Stadt und ihres Kulturkreises beschränken kann. Freilich ist Lübeck dazu reich genug gewesen, daß diese Beschränkung sich lohnte.

Der Galerie-Neubau in Dresden. Die Dresdener Stadtverordneten haben nunmehr die 450000 Mark zum Neubau eines Galeriegebäudes in den Zwingeranlagen bewilligt, die sie früher verweigerten, weil sich die Staatsregierung nicht verpflichten wollte, den Rest der Zwingeranlagen fünfzig Jahre unbebaut zu lassen. Es hat sich inzwischen eine Formel gefunden, der die Staatsregierung zugestimmt hat. Das Finanzministerium wird nämlich nur dann eine weitere Bebauung der Zwingeranlagen beantragen, wenn unabweisbare, auf andere Weise nur mit unverhältnismäßigen Opfern oder Nachteilen zu befriedigende staatliche Interessen es erfordern. Bevor das Finanzministerium die Bewilligung einer solchen Ausnahme von der geltenden Bauordnung beantragt, wird es den Rat zu Dresden hören, und dieser wird vor seiner Entscheidung die Stadtverordneten befragen. — Es läßt sich annehmen, daß nunmehr der Bau nach den Plänen von Kramer und Pusch alsbald beginnt. Die 450000 Mark sind in drei Jahresraten von 150000 Mark am 1. April 1916, 1917 und 1918 zahlbar.

In **Hadersleben** (Schleswig) ist während des Weltkrieges das erste größere **Freiluftmuseum** Deutschlands erbaut worden. Entwurf und Ausführung lagen in den Händen des Regierungsbaumeisters Hartwig in Berlin. In einem Hauptgebäude ist eine Sammlung von Funden prähistorischer Art, sowie das Archiv des Kreises untergebracht. Das eigentliche Freiluftmuseum umfaßt eine Reihe von Bauten der Landesgegend, die teils, wie die mittelalterlichen Wohnbauten, alten Zeichnungen und Überlieferungen, nachgebildet sind, teils an anderen Stellen abgebrochen und hierher verpflanzt worden sind. Zu den Bauten ersterer Art gehört auch eine Nachbildung des mehrere Jahrhunderte alten Wohnhauses des Hofes Heisaggergaard, das teilweise noch erhalten ist, aber wegen Baufälligkeit nicht mehr zu überführen war. Zu den Bauten der zweiten Art gehören ein aus dem 17. Jahrhundert stammendes Wohnhaus aus Stevelt an der Haderslebener Förde und eine Scheune vom Pastorenhof in Oesby. Die Gebäude sind mit altem Hausrat gefüllt, es werden in ihnen alte Hausindustrien vorgeführt usw. Es besteht die Absicht, das Freiluftmuseum nach dem Kriege durch Aufbau weiterer Gebäude zu vergrößern.

KRIEG UND KUNST

Die **Rheinische Bauberatungsstelle** in Düsseldorf empfiehlt — ähnlich wie dies schon in anderen Provinzen, z. B. in Schlesien geschehen ist — in einem Rundschreiben an die Landräte der Rheinprovinz dringend, der jetzt in zahlreichen Gemeinden erwogenen und behördlicherseits empfohlenen Herstellung und Aufrichtung von **Wahrzeichen und Kriegserinnerungsmalen** größte Aufmerksamkeit zuzuwenden, damit nicht durch den bereits wiederholt angebotenen Bezug von minderwertiger Dutzendware bedauerlichen Unzuträglichkeiten der Weg gebahnt wird. Die Wichtigkeit und Eigenart der betreffenden Aufgabe verlangt vielmehr, daß die erforderlichen Entwürfe den besonderen örtlichen Verhältnissen angepaßt werden und daß bei Herstellung dieser Entwürfe nur Personen zugelassen werden, die die nötige Gewähr für eine passende und geschmackvolle Arbeit bieten.

VEREINE

Die diesjährige außerordentliche Hauptversammlung des **Verbandes deutscher Illustratoren** findet am Montag, den 8. November in Berlin statt. Auf der Tagesordnung stehen außer allgemeinen Verbandsangelegenheiten auch solche des Rechtsschutzes.

Inhalt:

Verantwortliche Redaktion: Gustav Kirstein. Verlag von E. A. Seemann, Leipzig, Hospitalstraße 11a
Druck von Ernst Hedrich Nachf., G.m.b.H., Leipzig

KUNSTCHRONIK

Neue Folge. XXVII. Jahrgang 1915/1916 Nr. 7. 12. November 1915

Die Kunstchronik und der Kunstmarkt erscheinen am Freitage jeder Woche (im Juli und August nach Bedarf) und kosten halbjährlich 6 Mark. Man abonniert bei jeder Buchhandlung, beim Verlage oder bei der Post. Für Zeichnungen, Manuskripte usw., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Hospitalstr. 11a. Abonnenten der Zeitschrift für bildende Kunst erhalten Kunstchronik und Kunstmarkt kostenfrei. Anzeigen 30 Pf. die Petitzeile; Vorzugsplätze teurer.

FRANZ ZAUNER,
Ein Klassizistischer Bildhauer Österreichs

Der Bildhauer Franz Zauner (1746—1822) hat es seinem Biographen nicht leicht gemacht.[1]) Ein so gut wie verschütteter Lebenslauf, ein längst verklungener Ruhm des Namens, ausschließlich geknüpft an ein Reitermonument, dessen verklärende architektonische Umgebung stärker fesselt als das frostige Werk selbst, eine Persönlichkeit, deren »ernsthaftes trockenes Wesen« Ursache war, daß die Schüler bei aller Hochschätzung seiner künstlerischen Geschicklichkeit »keine vertrauliche Ergebenheit« gewinnen konnten — mit solchen, nicht sehr ermunternden Tatsachen hatte sich der Biograph abzufinden. Vorarbeiten waren kaum vorhanden. Nagler, Wurzbach und Frimmel hatten in den Künstlerlexicis und der Allgemeinen Deutschen Biographie über Zauner berichtet; Camillo List (Bildhauerarbeiten in Österreich-Ungarn von der Barocke bis zum Empire, 1897) und vor ihm Cyriak Bodenstein (Hundert Jahre Kunstgeschichte Wiens, 1888) gaben Abbildungen einiger seiner Werke oder versuchten, unvollständig genug, sie aufzuzählen. Von älterer Literatur kam hauptsächlich für die bewegte und verwickelte Jugendgeschichte Zauners eine wohl auf mündlicher Mitteilung des Meisters selbst beruhende Skizze in den »Annalen der Kunst und Literatur des In- und Auslandes« (Wien 1810) in Betracht.

Burg sah sich mithin vor die Aufgabe gestellt, die sich für jeden wiederholt, der sich mit einem klassizistischen Meister beschäftigt: aus verstreuten gelegentlichen Notizen und Schriften unter Zuhilfenahme eines fast unberührten Aktenmaterials das Bild des äußeren Lebens zu zeichnen und auf die Entdeckung verschollener oder verschleppter Arbeiten auszugehen. Er hat das eine mit ebensoviel Fleiß getan, wie ihm bei dem andern das Glück günstig war — nicht jener blöde Zufall, der unvermutet ein unbekanntes Werk dem Suchenden in die Hände spielt, sondern die Gunst, die allem redlichen Bemühen als ein sicherer Erfolg beschieden zu sein pflegt. Das sorgfältige Verzeichnis am Schluß des Buches stellt eine durchweg erfreuliche Bilanz auf; die verschollenen Werke, wie das meist bei der Beweglichkeit der Gegenstände der Fall sein wird, betreffen hauptsächlich Bildnisbüsten. Alle größeren und wichtigeren Arbeiten sind wieder beisammen und geben ein klares Bild der Entwicklung und des Könnens Zauners.

Die Arbeit entstand als Dissertation, und daher ist es nicht zu verwundern, daß man ihr da und dort noch eine gewisse Schulbefangenheit anmerkt. Es sind das diejenigen Stellen, in denen die Eingliederung der Einzelerscheinung in den allgemeinen kunstgeschichtlichen Verlauf versucht wird. So scheint mir das 3. Kapitel, das von dem »neuen Stil« in Rom handelt und »ganz summarisch die Haupttendenz des Klassizismus« zu kennzeichnen sich bestrebt, nicht organisch streng genug mit dem Thema des Buches verbunden; weit besser ist dies gelungen in dem Schlußkapitel, »Zauner, die Romantiker und Canova«; hier hat alles Bezug auf die Persönlichkeit des Künstlers und lenkt zugleich den Blick auf das allgemeine Kunstgeschehen. Auch darin spürt man noch eine Anfängerschaft, daß nirgends mit ganz scharfen und einprägsamen Strichen der Wert, den wir heute der Kunst Zauners beizulegen haben, festgestellt wird. Wie gern hätte man den Verfasser über das Hauptwerk Zauners, das Reiterdenkmal Josefs II., gehört! Wo die Zeitgenossen so ausführlich zu Worte kommen, möchte man den Biographen auch und nicht bloß zwischen den Zeilen mit seinem durch die zeitliche Ferne gereiften Urteil vernehmen. Den älteren Kritikern schien das Hauptverdienst des Meisters in der Wiederbelebung des monumentalen Erzgusses zu beruhen. Das drückt Zauner zu einem Techniker herab, und damit wird man dem Künstler nicht gerecht. Ein echter Künstler war er, aber kein großer. Nicht ein Zug seiner Kunst deutet in die Zukunft hinaus; sie war ganz Gegenwart und konnte auch deshalb so leicht überwunden werden und in Vergessenheit geraten. Zauner ist der Plastiker des Klassizismus in Wien; in Italien steht Canova über ihm, in Deutschland wird er weit übertroffen von Schadow. Rauch, dessen Aufstieg er noch erlebt hat, zeigt ihm verwandte Züge, aber die Persönlichkeit Rauchs ist unendlich stärker und die Schaffenskraft unendlich überlegen. Gleich Landolin Ohmacht, über den wir seit 1911 eine erste umfängliche Studie von Rohr besitzen, ist Zauner des Typus der zeitlich und örtlich beschränkten Künstlers, der wesentlich historische Teilnahme nur beanspruchen kann. Die innere Unwahrheit des Klassizismus hat sich an Zauners bedeutendstem Werke, dem Josefmonument, gerächt und fein empfand Grillparzer diese pathetische Verstellung, als er 1842 sein berühmtes Gedicht schrieb:

> Laßt mich herab von dieser hohen Stelle,
> Auf die ihr mich gesetzt zu Prunk und Schau,
> Prunk mir verhaßt, als noch die Lebenswelle
> Durch diese Adern floß balsamisch lau.

Wie gesagt, Zauner gehört ganz der Geschichte an, aber man war bisher sehr mangelhaft über ihn

1) Hermann Burg, Der Bildhauer Franz Anton Zauner und seine Zeit. Ein Beitrag zur Geschichte des Klassizismus in Österreich. Herausgegeben vom K. K. Ministerium für Kultus und Unterricht, Wien 1915. Kunstverlag Anton Schroll & Co. G. m. b. H. VIII und 204 S. 25 M.

unterrichtet. Hier eine der vielen Lücken in der Kunstgeschichte des Klassizismus ausgefüllt zu haben, und zwar in der Weise, die man endgültig nennen darf, ist das Verdienst dieses Buches. Burg, der seinem Studiengange nach der Wiener Schule angehört, zeigt die großen Vorzüge dieser Schule, die strenge Objektivität der Darstellung, die eindringliche Materialkenntnis, das Vermeiden alles ästhetischen, nach dem Feuilleton schmeckenden Geredes. Sein Buch hat die Auszeichnung verdient, in vorbildlicher Ausstattung mit reichlichen und wohlgelungenen Abbildungen vom K. K. Ministerium für Kultus und Unterricht herausgegeben zu werden. Bei der Beschriftung der Abbildungen wäre nur noch die Angabe des Aufenthaltortes wünschenswert gewesen, den man sich so erst aus dem Verzeichnis der Werke[1]) am Schluß heraussuchen muß.

Mit Klarheit und Umsicht schildert Burg den Verlauf dieses Künstlerlebens aus den dunkeln und verworrenen Zuständen eines Bildschnitzer- und Steinmetzenlehrlings zum Hofstatuarius und Direktor der Wiener Kunstakademie. Gerade die Jugendentwicklung bot dem Biographen Schwierigkeiten. Sie sind, soweit es das Material zuließ, trefflich gelöst. Mit wahrer Anteilnahme liest man diesen mühseligen Aufstieg, der den schüchternen Tiroler Bauernjungen aus Valpatann durch eine harte Schule nach Wien unter die Fuchtel des »eigentlichen Beherrschers der Wiener Bildhauerkunst«, Johann Christian Wilhelm Beyers führt. Dieser interessante Typ, halb Künstler, halb Unternehmer, steht an der Spitze der Persönlichkeiten aus dem Leben Zauners, die den Chorus der Zeitgenossen bilden und die Burg mit Liebe und Verständnis geschildert hat. Ausgezeichnet, was er hier über die Elemente des Stils dieses Künstlers sagt: man erhält einen klaren Einblick in das Tasten und Suchen, das Anlehnen und das Zurückgreifen, in die Verworrenheit der künstlerischen Anschauungen, aus denen sich der klassizistische Stil emporarbeitet. Wie sind diese Meister doch voll inneren Widerspruchs! Auch Beyer, der heftig gegen die Franzosen polemisiert, unterliegt praktisch ihrem Einfluß. Aber Zauner hat seinen tiroler Bauernkopf für sich. Sein Donau-Enns-Brunnen in Schönbrunn, so französisch er noch mit seiner Felskomposition anmutet, hat doch schon die Elemente des klassizistischen Stiles in sich. Er trägt ihm das Romstipendium und die Gunst des Staatskanzlers Fürsten Kaunitz ein. Von nun an geht der Weg in gerader Linie weiter. In Rom bildet sich Zauner zum Klassizisten um; maßgebend für ihn, praktisch wie theoretisch, wird, wie für so manchen anderen Bildhauer, Alexander Trippel. Eine innige Freundschaft schließt er dort mit Füger, dem er später, als Füger 1806 nicht ganz freiwillig das Direktorat der Kunstakademie niederlegt, im Amte nachfolgt. Vier Jahre, 1776—80, währt der römische Studienaufenthalt.

Heimgekehrt fallen ihm zunächst Arbeiten mehr dekorativen Charakters zu: der sparsame plastische Schmuck am Palais des Grafen Fries (Pallavicini), das Hohenberg erbaut hat. Hier bringt Burg den wichtigen Nachweis, daß die Karyatiden am Hauptportal erst vier Jahre später aufgestellt wurden und große Vasen ersetzten, die in den Park von Vöslau kamen. Auch die knienden Engel, die den von Hohenberg der Stilreinheit wegen in gotischen Formen erbauten Altar — Gotik von 1784! — schmückten und hundert Jahre später in die Kirche eines kleinen Bauerndorfes, Sarasdorf nahe der ungarischen Grenze, geschenkt wurden, weiche und von der Sentimentalität der Zeit erfüllte Gestalten, ordnen sich noch dekorativ einem architektonischen Gefüge ein.

Der Monumentalplastiker offenbart sich in zwei Grabmälern: das eine, das die Witwe Laudons dem Feldmarschall im Walde bei Hadersdorf errichten ließ, bringt mit dem seitab neben dem schweren antiken Sarkophag sitzenden trauernden Ritter in Rüstung und Schnurrbart dem romantischen Empfinden der Zeit einen Tribut. Es heißt, Freund Füger habe den Entwurf vorgezeichnet, aber das unmittelbar sich anschließende Grabmal Kaiser Leopolds II. in der Augustinerkirche, ein Hauptwerk Zauners, beweist, daß die malerische Lockerung der Komposition, die man beim Laudonsgrab gern dem Einfluß Fügers zuschreibt, doch in der Richtung der plastischen Phantasie des Bildhauers selbst lag. Denn auch die an den Sarkophag des Kaisers gelehnte weibliche Allegorie, »eine keusche Priesterin unter der züchtigen Verhüllung der in weichen Kurven fließenden Gewänder« ist genau so locker hinzugestellt wie am Laudongrab der sitzende Ritter. Beides sind alte barocke Kompositionselemente in modischer Wandlung. Mit Recht weist Burg für die Figur des ausgestreckt auf dem Sarkophag liegenden Kaisers auf Schadows schlummernden Grafen von der Mark hin, der 1793 in Sintzenichs Schabkunstblatt den ausländischen Künstlern bekannt geworden war. Welch Unterschied indessen in der steifen, von der schwergeschienten Rüstung beengten Haltung des Kaisers gegen die holde Schlummerruhe des kleinen Grafen! Also auch hier kein eigentlich originaler Gedanke so wenig wie auf dem Grabmal des Grafen Johann Fries und seines ihm schnell nachgestorbenen Sohnes Josef im Schloßpark zu Vöslau, das sich, wie Burg zutreffend beobachtet hat, frei an die antike Gruppe des Künstlers Menelaos anlehnt.

Ausführlich ist dann die Rede von dem großen Reiterdenkmal auf dem Josefsplatz (1795—1806). Die Typen des barocken Reitermonuments, das sich bäumende und das ruhig schreitende Pferd, die in Wien schon Balthasar Moll für seinen Josef II. und Franz I. verwandt hatte, der Wettstreit zwischen antikem Gewand und historischer Zeittracht, die Einordnung des Monuments in die große architektonische Anlage nach dem Muster der französischen places royales — alle diese bei jedem Denkmal der Zeit die Künstler aufregenden Fragen werden mit knappen Worten gestreift; die technische Herstellung in Bronzeguß, nachdem die vorhergehenden Generationen das weiche schmiegsame Blei

1) Eine sachliche Kleinigkeit sei bei der Statuette des Genius Bornii (S. 168) angemerkt. Burg findet die Signatur B. (!) Zauner auffallend. B. ist in diesem Fall wohl sicher als Bruder aufzulösen; Born und Zauner waren Logenbrüder, Born, als Zauner in die Loge »Zur Wahrheit« eintrat, Meister vom Stuhl.

bevorzugt hatten, wird an der Hand gleichzeitiger Schriftsteller (Bertuch und Ellmaurer) geschildert, das Urteil der Mit- und Nachwelt verzeichnet.

Mit diesem Werke schließt Zauner ab, nur einige Büsten folgen noch. Der Mangel an Originalität verrät sich gerade in der Darstellung fremder Persönlichkeiten am leichtesten. Zauners Büsten geben nur verschwommene Vorstellungen ihrer Urbilder. Da er als Künstler wie als Mensch keine starke Persönlichkeit war, so versagte er im Büstenfach am ehesten. Die Porträtbüste ist ja überhaupt die schwache Seite des Klassizismus; Schadow allein macht eine glänzende Ausnahme. Der Grund dafür liegt in den Tendenzen dieses Zeitstils: zu gern sah man die Natur durch den Majaschleier des antiken Ideals. Zauners Porträtkunst mit ihrem Bestreben, den Urbildern »einen Hauch dionysischen Lebens« anzudichten, erhebt sich nirgends über den Zeitdurchschnitt, wie er durch Trippel, Döll, Ohmacht u. a. dargestellt wird. Canova, dessen Büsten niemand die Stärke individueller Erfassung der Persönlichkeit nachrühmen wird, war ihm auch als Porträtbildner überlegen. Burg kann sich dieser Erkenntnis nicht verschließen, wenn er die Büsten Franz' II. von Canova und von Zauner vergleicht und in dem Zaunerschen Werk »nicht die starke Lebendigkeit (?) der anderen Bildnisse« des Meisters findet.

Canova ist überhaupt der Schicksalsmensch für den Künstler Zauner geworden. Das ist vortrefflich und seltsam ergreifend in dem Schlußkapitel des Buches dargestellt. Er, nicht Zauner, lebt in der Kunst Österreichs zunächst fort. So war es auch Zauner versagt, eine Schule zu bilden. Als er, seit sieben Jahren pensioniert, Anfang März 1822 starb, wenige Monate vor Canova, hinterließ er wie keine Leibeserben — er war unvermählt — so auch keinen künstlerischen Nachwuchs. Und was seine Werke anbetrifft, so waren sie ihm, wie getreu er sein Pfund auch verwaltet hatte, bereits vorangegangen.

In dem richtigen Gefühl, daß unser nach Rhythmus und Harmonie verlangender Geschmack sich der oft strengen und kühlen Kunst des Klassizismus wieder zuzuwenden beginnt, wählte Burg den vergessenen Meister zum Gegenstand seiner sorgfältigen Arbeit. Nichts besseres ist ihr nachzusagen, als daß sie Zauner vor der Gefahr, ein zweites Mal in Vergessenheit zu geraten, dauernd schützen wird.

HANS MACKOWSKY.

LODEWIJK DE DEYSTER (1656—1711)

Über diesen kaum bekannten Brügger Maler hatte ich vor Beginn des Krieges für die Antwerpener Kunstzeitschrift Onze Kunst eine Studie geschrieben, die aus naheliegenden Gründen nicht erscheinen konnte. Die Veranlassung war für mich damals die viel diskutierte »Enthauptung des Täufers« der Galerie Corsini in Rom, die lange Zeit dem Karel Fabritius, neuerdings durch R. Oldenbourg in einem ausgezeichneten Aufsatz des Jahrbuches d. k. pr. K. (1914, auf S. 152 ff.) dem Jan Lys zugeschrieben worden ist. In diesem eigenartigen, wiewohl bizarren und roh hingeschriebenen Gemälde, dessen Urheber in jedem Falle eine vollständige Persönlichkeit sein muß, sehe ich nun die Hand des oben genannten Brügger Malers und Radierers. In meiner Studie sollte die Zuweisung durch Konfrontation des Corsinibildes mit einem schlagend ähnlichen Passionstriptychon in St. Sauveur zu Brügge an Hand der Abbildungen dargetan werden. Da die Ereignisse diese Beweisführung verhindert und mir überdies die Kronzeugen in Gestalt der photographischen Vorlagen unerreichbar gemacht haben, so bleibt mir nur übrig zu versichern, daß die Sprache jener Zeugnisse nicht klarer und zwingender sein konnte. Vielleicht gibt es strebsame Fachgenossen, denen es jetzt besondere Umstände ermöglichen, Deysters Passionsbilder in St. Sauveur (linkes Querschiff) im Original zu studieren und im Geiste mit ihrem letzten Eindruck des bekannten Bildes in Rom zu vergleichen. Sollte dieser letzte Eindruck schon etwas matt geworden sein, so könnte er an Hand der Textabbildung bei Oldenbourg leicht aufgefrischt werden.

Zu der neuen Attribution an Lys ist zu bemerken, daß ihr Urheber selber den Vorbehalt macht, er habe ähnliche Kompositionen bei jenem Meister nicht feststellen können. Aber auch die malerischen Ähnlichkeiten mit Lys sind zu allgemeiner Art, um über andere Bedenken wie die vollständig abweichende Behandlung der Linie, des Körperlichen und des Gewandwurfes hinwegsehen zu lassen. Alle diese Eigentümlichkeiten, die flüssige Malweise des römischen Bildes, seine skizzenhafte Zeichnung, der seltsam herbe, schrille Kontur, endlich die einzelnen differenzierten Farbklänge, kehren in völliger Übereinstimmung bei den in Brügge aufbewahrten sicheren Kirchengemälden Deysters wieder. Es sind zumeist Werke der 1690er Jahre, und es ergibt sich somit die Notwendigkeit, auch das Corsinibild wesentlich später anzusetzen, als man bisher im allgemeinen glaubte. Möglicherweise ist es übrigens sogar in Rom entstanden, denn Deyster hat dort längere Zeit gearbeitet. Von seinen dortigen Historienbildern heißt es, daß sie durch ihr schönes Helldunkel gefielen, aber flüchtig gemalt waren. Unter anderen entstand in Rom eines seiner erfolgreichsten Gemälde, ein Tod Mariens. Noch eine andere italienische Galerie, das Museo Nazionale in Neapel, bewahrt ein Werk, das m. E. von ihm herrührt, und zwar vermutlich auch aus dem italienischen Aufenthalt: eine sehr flüchtig hingeschriebene Pietà (Phot. Brogi 6799).

Reizvoll sind Deysters geistreich und leicht behandelte Radierungen; die Gegenstände sind auch hier meist biblische Historien. Literatur über den als eigenartigen Ausläufer der vlämischen Malerei des 17. Jahrhunderts nicht unwichtigen Künstler bietet der Aufsatz in Thieme-Beckers Künstlerlexikon (Bd. IX). Hier sind auch einige der erhaltenen Werke außerhalb Brügges (Kortrijk, Veurne u. a.) aufgezählt. *HERMANN VOSS.*

DENKMALPFLEGE

Wiederherstellungsarbeiten an der Barfüßerkirche in Venedig. Aus Venedig werden dem »Giornale d'Italia« folgende Einzelheiten über die Wirkung des Fliegerangriffs vom 24. Oktober auf die Barfüßerkirche

(degli Scalzi) zu Venedig mitgeteilt: In den Tagen vor dem Kriegsausbruch war alles Bewegliche aus der Kirche entfernt worden; so wurden ein kleines Gemälde von Gian Bellini, wertvolle Leuchter von Murano und Glaskameen, die zu den besten Beispielen der Glaskunst des Settecento gehören, vorher gerettet. Die österreichische Bombe drang von der Mitte des Daches in die Kirche, durchschlug zwei Dachböden und das Stabwerk, an dem das Deckengemälde Tiepolos befestigt war, stürzte dann auf den Fußboden und explodierte dort. Die Explosion verursachte den Einsturz des Daches (das schon von früher zwei starke Querspalten aufwies), beschädigte die Statuen, zersprengte die Tür und zerschlug den vielfarbigen Marmor des Fußbodens in Stücke. Die Deckenmalerei liegt jetzt zwischen Ziegeln, Stein- und Balkensplittern am Boden zerstreut. Die Dachstuhlbalken drohen an verschiedenen Stellen herabzustürzen. Von der Malerei Tiepolos blieben nur da und dort, wo die Decke auf den Säulen aufruht, einige Reste. Die Wiederherstellungsarbeiten sind sofort in Angriff genommen worden. Alle Teile, die einzustürzen drohen, sollen beseitigt werden. Auf die Frage nach der Möglichkeit einer ganzen oder teilweisen Rekonstruktion des Deckengemäldes hat Prof. Fogolari, Direktor der Galerien von Venedig, eine negative Antwort gegeben. Für den Fall, daß man später an der Decke der Kirche eine Kopie der zerstörten Malerei anbringen sollte, ist es wichtig, daß der Bildhauer Antonio dal Zotto in Venedig eine angeblich eigenhändige Wiederholung in Öl besitzt, die nur in wenigen Einzelheiten von dem großen Deckengemälde abweicht.

AUSSTELLUNGEN

Eine unbekannt gebliebene Jugendarbeit **Max Klingers** wird derzeit in der Kunsthandlung von P. H. Beyer & Sohn in Leipzig gezeigt. Das aus Privatbesitz aufgetauchte Bild war wirklich bisher vollständig unbekannt und ist noch niemals irgendwo abgebildet gewesen. Es ist der 90×44 cm messende Entwurf zu einer großen dekorativen Wandmalerei, entstanden etwa 1878, als Klinger an der Berliner Akademie bei Gussow studierte. Damals wurde aus einem Stipendium für Freskomalerei ein Wettbewerb ausgeschrieben, wofür entweder eine Wand im großen Saal des Architektenhauses oder ein Raum in der Villa eines Berliner Privatmannes zur Verfügung gestellt war. Auch der junge Klinger beteiligte sich an der Konkurrenz und zielte dabei auf eine Verherrlichung des damals noch frischen Sieges über die Franzosen. Der Entwurf ist in regelmäßige Felder geteilt: in der Mitte thront Mars, die Schwerter wägend, rechts ein deutscher Sturmangriff durch ein Kornfeld, links die todesmutige Abwehr der Franzosen. Als Predellen zwei antikische Szenen, grau in grau gemalt, der Abschied des Kriegers und das Gebet um Sieg. Diesen den Raum abschließenden Bildern entsprechen am Kopfe, oberhalb der Schlachtenszene, kleine, leicht improvisierte Medaillons, Kampfspiele, die an die bezaubernde und verzauberte Welt der ovidischen Opfer anklingen. Das kleine Opus ist jedenfalls eine höchst interessante Überraschung.

VEREINE

⊙ Der **Deutsche Verein für Kunstwissenschaft** hielt am 1. November in Berlin seine Generalversammlung ab. Aus dem Geschäftsbericht ergab sich die erfreuliche Tatsache, daß auch während des Kriegsjahres ein Teil der in Angriff genommenen Arbeiten weiter gefördert werden konnte. So liegt vor allem die durch Prof. Dvořák besorgte vierbändige Veröffentlichung der vorkarolingischen Buchmalereien vor. Mit Bedauern wurde der Rücktritt Prof. Koetschaus von dem Amte als Schriftführer vernommen. Durch Koetschaus Fortzug von Berlin ergaben sich Schwierigkeiten der Amtsführung, die von Anfang an diese Lösung nahegelegt hatten. Als Nachfolger trat Geheimrat v. Falke in den Vorstand ein, in dem übrigens auch Prof. Koetschau weiterhin verblieb — Als Jahresgabe des Vereins ging den Mitgliedern ein Band »Caspar David Friedrich« von Andreas Aubert zu, der ein Kapitel aus dem leider unvollendet gebliebenen Werke des verstorbenen norwegischen Forschers über den Künstler darstellt. Der Untertitel »Gott, Freiheit, Vaterland« bezeichnet den besonderen Inhalt, der mit seiner Darstellung von Friedrichs Stellung zu den Befreiungskriegen in besonderer Weise der Stimmung unserer Zeit entspricht. Zwanzig Tafeln gewähren ein gutes Anschauungsmaterial. Nicht ganz unbedenklich scheint es nur, daß die Lichtdrucke auf Büttenpapier abgezogen sind, was ihre Schärfe beeinträchtigt. Hier hätte doch wohl die Einheitlichkeit der Ausstattung geopfert werden dürfen, die im übrigen sehr zu loben ist.

BERICHTIGUNG

In der Kunstchronik (Neue Folge, XXVII. Jahrgang, Heft Nr. 2) vom 8. Oktober 1915 lese ich den Artikel »Ein Tizian im Magazin der Wiener Akademie-Galerie«, und darunter den Namen Bode.

Hätte sich Exzellenz Bode um Auskunft an die Verwaltung der Galerie gewendet, so würde er erfahren haben, daß das in Rede stehende Bild durch die Galerie-Kommission im November 1907 auf einer öffentlichen Versteigerung in der Kunsthandlung Pisko in Wien, nicht wie der Diener sagt: »um bare 4000 Kronen«, sondern um den Betrag von 682 Kronen für die akademische Gemälde-Galerie käuflich erworben wurde, daß das Bild fernerhin, nicht wie der Diener gesagt hat, »nicht zur Aufstellung gekommen sei«, sondern, daß es vielmehr weit über ein Jahr lang eigens auf einer Staffelei in den Räumen der Galerie bereits öffentlich ausgestellt war, so wie dies bei allen Neuerwerbungeu an der hiesigen Galerie üblich ist, und daß es für die Professoren der Galerie-Kommission, wie für den Kustos, Regierungsrat Eduard Gerisch, auf dessen Vorschlag das Werk angekauft wurde, stets außer Zweifel gewesen ist, daß es sich hier um ein hochinteressantes, unvollendetes Gemälde der venezianischen Schule handle, welches gerade dieses bezeichneten Zustandes halber für die akademische Gemälde-Galerie und deren Lehrzwecke eine sehr wertvolle Bereicherung bedeute. — Bei genauem und wiederholtem Studium des Bildes in den Räumen der Akademie gelangten die Mitglieder der Galerie-Kommission zur Überzeugung, daß ein Gemälde Tizians aus dessen spätester Zeit vorliege.

Gelegentlich der Neuordnung der italienischen Abteilung wurde dem Bilde ein hervorragender Platz zugewiesen, derselbe, auf dem es dann Herr Geheimrat Bode zu sehen bekam.

Rudolf Bacher,
derzeit Rektor der k. k. Akademie der bildenden Künste
in Wien.

Verantwortliche Redaktion: Gustav Kirstein. Verlag von E. A. Seemann, Leipzig, Hospitalstraße 11a
Druck von Ernst Hedrich Nachf., G.m.b.H., Leipzig

KUNSTCHRONIK

Neue Folge. XXVII. Jahrgang 1915/1916 Nr. 8. 19. November 1915

Die Kunstchronik und der Kunstmarkt erscheinen am Freitage jeder Woche (im Juli und August nach Bedarf) und kosten halbjährlich 6 Mark. Man abonniert bei jeder Buchhandlung, beim Verlage oder bei der Post. Für Zeichnungen, Manuskripte usw., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Hospitalstr. 11a. Abonnenten der Zeitschrift für bildende Kunst erhalten Kunstchronik und Kunstmarkt kostenfrei. Anzeigen 30 Pf. die Petitzeile; Vorzugsplätze teurer.

BERLINER AUSSTELLUNGEN

Eine rasch dementierte Nachricht, die durch eine Berliner Tageszeitung verbreitet wurde, wollte wissen, daß das Zustandekommen der nächstjährigen »Großen Berliner Kunstausstellung« durch eine ablehnende Stellungnahme der Akademie der Künste in Frage gestellt sei. Die Mitteilung des Akademiepräsidenten Schwechten ergab die Unrichtigkeit der Nachricht in dieser Form. Wahr aber bleibt, daß die Unzufriedenheit mit der »Großen Berliner Kunstausstellung« in ihrer bisherigen Form auch in nächstbeteiligten Kreisen im Wachsen begriffen ist. Dem Außenstehenden erscheinen die Zustände schon seit langem unhaltbar geworden. In allen großen und selbst kleineren Städten des Reiches fand das Ausstellungswesen Pflege. Man fuhr nach Dresden, München, Darmstadt, Düsseldorf, Köln, — um nur einige Orte zu nennen, — und allein Berlin stand zurück mit seiner durch Staatssubvention künstlich am Leben erhaltenen Großen Kunstausstellung, die kaum noch ernsthafte Liebhaber zum Besuch anzulocken vermochte, während draußen in Charlottenburg privater Initiative die kleine Sezessionsausstellung ihr Dasein dankte, die fast immer interessante Darbietungen brachte, nicht aber das künstlerische Ereignis zu sein vermochte, das der Reichshauptstadt würdig gewesen wäre.

Durch die Spaltung der Sezession ist nun auch die Lebensfähigkeit dieses Unternehmens ernstlich in Frage gestellt. Die Corinthgruppe hat eben durch ihre erste Ausstellung jedermann klar bewiesen, daß sie nicht stark genug ist, die Erbschaft würdig zu verwalten, die sie kühn genug war, anzutreten. Immerhin zog sie eine Reihe junger Kräfte an sich, die nun der anderen Gruppe, die ebenfalls für diesen Winter eine Ausstellung ankündigt, notwendig fehlen müssen. So sind die Dinge auf dieser Seite gründlich verfahren, und wenn auch die Spaltung auf der anderen Seite noch nicht zur Tatsache werden sollte, so kann man es doch verstehen, daß die Akademiemitglieder nach den Erfahrungen dieses Sommers wenig Lust verspüren, ihre Räume noch einmal der »Großen Berliner« zur Verfügung zu stellen, sondern lieber mit einer kleinen Mitgliederausstellung unter sich blieben.

Es gibt nicht wenige Fürsprecher solcher Sonderbestrebungen der einzelnen Künstlergruppen. In der Tat haben die kleinen Ausstellungen ihre unverkennbaren Vorzüge vor den schwer zu bewältigenden Riesenveranstaltungen. Aber die Voraussetzung der kleinen Ausstellung ist ihr Elitecharakter, wenn sie nicht provinziell wirken will. Und dieses Schicksal bedroht das Berliner Ausstellungswesen ernstlich. Was soll man dazu sagen, wenn in der Reichshauptstadt eine Ausstellung, die sich Berliner Sezession nennt, die Hundertjahrfeier Menzels mit einer Handvoll belangloser Bildchen begeht und ganze elf Bilder als retrospektive Abteilung vorführt. Sammlung der Kräfte tut dringend not. Man sollte denken, daß die Zeit des Burgfriedens auch für die Künstlerschaft die rechte Gelegenheit wäre. Aber das Gegenteil scheint der Fall zu sein. Persönliche Rivalitäten und eifersüchtiges Hüten einmal erworbener Privilegien stehen einer großzügigen Kunstpolitik im Wege, die allein der Sache zu dienen hätte ohne Ansehen der eigensüchtigen Wünsche der Einzelnen und ihrer Parteien.

Es war schon kürzlich hier — nicht zum ersten Male — von den schweren Mängeln der Berliner Kunstpflege die Rede, sofern das Wort Kunstpflege für die Berliner Verhältnisse überhaupt in Anwendung gebracht werden darf, und es wurde schon damals die dringende Notwendigkeit eines würdigen Ausstellungshauses betont. Aber mit dem Hause allein ist es natürlich nicht getan. Sollte es keinem anderen Zwecke dienen, als einer neuen und womöglich noch erweiterten Großen Berliner Kunstausstellung in ihrer alten Form die Daseinsmöglichkeit zu geben, so bewahre uns ein gütiges Schicksal davor. Diese Institution ist mitsamt ihren Folgeerscheinungen, als da sind staatliche und städtische Zwangsankäufe, gründlichst überlebt, und sie bedeutet gerade durch ihre Privilegien eine schwere Ungerechtigkeit gegen alle, die einmal aus sachlichen Gründen sich von ihr scheiden zu sollen meinten.

Wie die Verhältnisse heut liegen, ist weder von der Künstlerschaft selbst noch von seiten der staatlichen Behörden der erste Schritt zu einer gründlichen Wandlung im Berliner Ausstellungswesen zu erwarten. Wir wiederholen es nochmals, hier gibt es eine Aufgabe für die Stadt Berlin, dringender als die Schaffung eines neuen Museums, für das zurzeit die erforderlichen Mittel doch nicht bereit zu stellen wären. Aber auch zu diesem Zweck ist ebenso wie für die Leitung eines Museums ein geeigneter Fachmann die erste Vorbedingung. Gibt es ein solches Amt bisher an keiner Stelle, so ist das kein Grund, es nicht zum ersten Male für Berlin zu schaffen. Man gebe dem Beamten den Titel eines ständigen Sekretärs, wie für ähnliche Aufgaben die Akademie der Künste einen solchen besitzt, und man erweitere seine Befugnisse, wenn er sich bewährt, um endlich den verantwortlichen und sachverständigen Beirat in künstlerischen Dingen zu besitzen, den Berlin so dringend braucht. Karl Scheffler hat kürzlich in »Kunst und Künstler« das neugeschaffene Hannoveraner Museum einer strengen Kritik unterworfen und hat an diesem Beispiel gezeigt, wohin es führen kann, wenn die Stadtgewaltigen sich auch in künstlerischen Dingen für

ohne weiteres zuständig erachten. Solche Spuren sollten schrecken. Und das Programm, das der Berliner Bürgermeister Reicke kürzlich für die Ankäufe seines Museums entwickelte, kann auch nicht beruhigen.

Es liegt uns fern, hier aus dem Stegreif die Aufgaben eines Berliner Ausstellungshauses auch nur andeuten zu wollen. Wenn aber der große Krieg so glücklich beendet wird, wie wir zu hoffen ein Recht haben, dann werden auch für die Hauptstadt des neuen Reiches alte Pflichten um so dringlicher mahnen. Und nicht die letzte unter ihnen wird eine würdige Kunstpflege sein. Es ist jetzt gewiß nicht die Zeit für neue Gründungen, um so mehr aber Anlaß, an die Zukunft zu denken und zu sorgen, daß die Aufgaben, die sie bringen wird, mit gutem Vorbedacht in Angriff genommen werden. Darum sollte auch diese Gelegenheit, bei der wieder an einer Stelle auf die Mißstände des Berliner Ausstellungswesens ein Streiflicht fiel, nicht ungenutzt vorübergelassen werden, um es nochmals zu sagen: es ist an der Zeit, ganze Arbeit zu tun. *G.*

KUNSTBESTREBUNGEN IN WORMS

Seit einer Gemäldeausstellung, die 1902 stattfand und auf der eine ganze Reihe hervorragender Schöpfungen vertreten war, wurde die bildende Kunst in Worms viele Jahre lang als Stiefkind behandelt. Zwar gibt es hier verschiedene Privatsammlungen, unter denen diejenige des Freiherrn Heyl zu Herrnsheim, die u. a. einige Meisterwerke niederländischer und deutscher Schule enthält, an erster Stelle zu nennen wäre. Aber diese Schätze sind der allgemeinen Besichtigung nicht zugänglich. Dazu kommt, daß mancher wertvolle private Kunstbestand durch Wegzug seiner Besitzer inzwischen für die Stadt verloren ging, so z. B. die bedeutenden Bildersammlungen des Freiherrn Maximilian v. Heyl, des Herrn Pfungst und der Frau Schön. Neuerdings zugezogene Kunstmäzene kleineren Stiles boten dafür keinen vollwertigen Ersatz. Auch das vom Wormser Altertumsverein gegründete Paulusmuseum konnte die entstandene Lücke um so weniger ausfüllen, als seine beschränkten Mittel dazu nicht entfernt ausgereicht hätten. Außerdem lag die Erwerbung von Gemälden gar nicht in seinem Programm, denn sie paßten weder in den Rahmen seiner reichhaltigen, kulturhistorischen Funde, noch in die für ihre Unterbringung hergerichteten Räume in einer alten Kirche mit anschließendem Kreuzgang. Gelegentliche Kollektionen moderner Bilder, die der Darmstädter Kunstverein nach Worms schickte, erfreuten sich nur geringer Beachtung, da sie in einem vom Hauptverkehrsstrom abgelegenen Hause gezeigt wurden.

Da bot sich endlich durch den Neubau der Städtischen Sparkasse eine günstige und von der Stadtverwaltung sofort ergriffene Gelegenheit, der bisher vernachlässigten Kunstpflege eine Heimstätte zu schaffen. Im Mittelgeschoß des geschmackvollen Gebäudes war ein, nach Nordosten gelegenes, halbes Stockwerk frei, das diesem Zwecke dienstbar gemacht wurde. Bei der Einweihung der Sparkasse im Juli 1913 konnte die Städtische Gemäldegalerie eröffnet werden. Den Grundstock dazu lieferten Leihgaben, die das Großherzogliche Landesmuseum in Darmstadt aus seinem Depot bereitwilligst zur Verfügung stellte, sowie zwei von der Stadt angekaufte Bilder von Eugen Bracht. Durch spätere Erwerbungen und Stiftungen vermehrte sich allmählich der ursprünglich recht bescheidene eigene Bestand der Galerie. Ihre wertvollste Bereicherung erfuhr sie durch Ankauf von drei Gemälden des leider so früh verstorbenen hessischen Künstlers Heinz Heim. Wichtiger aber war, daß nunmehr geeignete Räume für wechselnde Ausstellungen vorhanden waren. Dadurch ergab sich die Möglichkeit, endlich einmal breitere Schichten der Bevölkerung für künstlerische Bestrebungen zu interessieren. Es ist eigentlich überflüssig zu sagen, daß die Galerieleitung eifrig von diesem Mittel zur Bildung des Geschmackes Gebrauch machte. Selbst der Krieg konnte nur eine vorübergehende Unterbrechung dieser dankbaren Tätigkeit herbeiführen. Unter den Ausstellungen, die in der Galerie seit ihrem doch verhältnismäßig sehr kurzen Bestehen veranstaltet wurden, seien als besonders bemerkenswerte nur hervorgehoben: eine Bilderschau der »Kunstfreunde in den Ländern am Rhein« und der »Badischen Künstler«, ferner »Alte Gemälde aus Wormser Privatbesitz«, endlich die Sonderausstellungen von Karl Thiemann-Dachau, Edmund Steppes und Wilhelm Lefèbre. Die letzterwähnte Veranstaltung arrangierte der kurz vor Kriegsausbruch ins Leben gerufene »Wormser Bund zur Pflege der bildenden Kunst«. Der rührige Verein, der schon über eine stattliche Mitgliederzahl verfügt, hat es sich zur Aufgabe gemacht, durch derartige Darbietungen, durch Vorträge und Führungen das Verständnis für künstlerische Dinge zu förden und der Gemäldegalerie den Boden für eine gedeihliche Entwicklung zu bereiten. Zugleich wird damit den lebenden Künstlern ein neues Absatzgebiet für ihre Arbeiten erschlossen, das sich mit der Zeit noch weiter ausgestalten läßt.

So ist in der im Mittelalter blühenden freien Reichsstadt, die die Franzosen, gegen Ende des 17. Jahrhunderts in schändlichem Raubkrieg, mit fast allen ihren Kunstdenkmälern in Schutt und Asche legten, der Kunstsinn von neuem erwacht und berechtigt zu schönen Hoffnungen. *E. G.*

NEKROLOGE

Am 2. November verschied in Düsseldorf der Historienmaler Prof. **Ernst Roeber,** der ältere Bruder des Düsseldorfer Akademiedirektors (geb. am 23. Juni 1849 in Elberfeld). Auf beide Künstler hat E. v. Bendemann bestimmenden Einfluß ausgeübt. In der Wandmalerei unterscheidet sich der Stil der Brüder Roeber, die überdies gelegentlich zusammen arbeiteten, nicht allzu stark. Dagegen hat Ernst auf dem Gebiete des Schlachtenbildes Leistungen von einem ihm eigenen kraftvollen Realismus aufzuweisen. Die große Ulanenattacke vor Metz, die ein Düsseldorfer Offizierskasino schmückt, ist ein Zeugnis dafür, daß der Künstler den Krieg 1870/71 nicht nur als Maler miterlebt hat. In der Tat war Roeber ein flotter Reiteroffizier und hat bis zu seinem Tode seinem alten Regimente treueste Anhänglichkeit bewiesen. Von seinen Wandgemälden und Fresken seien erwähnt die in Danzig, im Landeshause und im Rathause, im Berliner Zeughause, im Kölner Gürzenich, im

Rathause zu Elberfeld und in verschiedenen rheinischen Prunkvillen. Von 1891 bis 1901 war Roeber als Professor an der Düsseldorfer Akademie tätig, dann siedelte er nach Berlin über, bis schweres Leiden ihn wieder in die rheinische Heimat zurückführte.

Salvador Sanpere y Miquel †. Am 14. Oktober starb in Barcelona im Alter von 80 Jahren der um die Erforschung der katalonischen Primitiven hochverdiente Kunsthistoriker Salvador Sanpere y Miquel. Mochte man auch mit dem bis in sein hohes Alter ebenso rüstigen wie streitbaren Forscher in vielen seiner oft überaus gewagten Hypothesen nicht übereinstimmen, so verdient doch seine rastlose, oft mühevolle Arbeit, die Auffindung einer großen Reihe wichtiger Werke und Dokumente vor allem aus dem 14. und 15. Jahrhundert, unseren bleibenden Dank. Sanperes letztes Werk »La pintura Migeval Catalana«, das schon zum Teil erschienen ist, wurde von dem Verfasser kurz vor seinem Tode noch zu Ende geführt und wird in den nächsten Monaten vollständig vorliegen können. *a. l. m.*

Am 1. November ist in Laren im 51. Lebensjahre der holländische Maler **August Le Gras** gestorben (geb. 21. Februar 1864 in Amsterdam). Le Gras war ein in Holland sehr beliebter Tiermaler, der sich auch als Radierer einen Namen gemacht hat. *M. D. H.*

D. Pablo Bosch †. In Madrid starb der feinsinnige Kunstsammler D. Pablo Bosch, dessen Sammlung alter Gemälde sich weniger durch Quantität als durch Qualität auszeichnete. Wie verlautet, geht die ganze Sammlung nach letztwilliger Bestimmung Boschs in den Besitz des Prado über, die dadurch eine erhebliche Bereicherung ihres ohnehin schon erstklassigen Bestandes an Werken der altniederländischen und spanischen Schule erfährt. Hier sei nur daran erinnert, daß die Sammlung Bosch Hauptwerke von Gerard David, B. van Orley und Greco enthält. *a. l.*

ARCHÄOLOGISCHES

Altertumsfunde auf der Halbinsel Gallipoli. Der soeben erschienene Bericht über die letzte Sitzung der Académie des inscriptions et belles lettres in Paris enthält die interessante Mitteilung, daß die Kämpfe auf der Halbinsel Gallipoli für die Wissenschaft eine außerordentlich reiche Ausbeute geliefert haben. Denn die monatelange und nach allen Richtungen hin sich verzweigende Durchwühlung des Erdbodens infolge weitausgedehnter Befestigungsarbeiten und der Anlage von Schützengräben, die in verhältnismäßig große Tiefen vordrangen, haben viele Altertümer zutage gefördert, darunter nicht wenige von hohem künstlerischem Wert. Freilich ist durch die Unkenntnis der Soldaten, durch die gewaltigen Sprengungen und unter den Hacken und Spaten der arbeitenden Mannschaften manches unersetzliche Stück so zugerichtet worden, daß eine Wiederherstellung auch nur einzelner Bruchstücke unmöglich erscheint. Trotzdem ist die Ausbeute, die seit Beginn der Unternehmung gegen Konstantinopel dort gemacht wurde, eine so große, daß sie nach der Erklärung, die ein Regierungsvertreter in der Akademie abgab, nicht nur einen beträchtlichen Zuwachs der französischen Staatssammlungen bedeutet, sondern auch eine wesentliche Erweiterung unserer Kenntnisse von der alten und ältesten Geschichte der Halbinsel. Mit englischer Zustimmung sind alle Funde, die während der vergangenen Kriegsmonate auf der Halbinsel Gallipoli gemacht wurden, der französischen Regierung als Eigentum überlassen worden, die sie vorerst in bombensicheren Räumen des Louvre untergebracht hat und eine öffentliche Ausstellung der auf so eigenartige Weise ans Licht getretenen Gegenstände vorbereitet.

AUSSTELLUNGEN

In der **Düsseldorfer Kunsthalle** ist während des Novembers der künstlerische Nachlaß des 1913 zu München verstorbenen Tiermalers Paul Neuenborn ausgestellt. Düsseldorf erfüllt damit eine Ehrenpflicht, denn bis 1896, als er mit Niemeyer, Robert Engels, v. Beckerath und anderen nach München übersiedelte, hat der 1866 in Stolberg im Rheinland geborene Künstler zu den ernstesten Begabungen der rheinischen Kunststadt gezählt; auch verdankte er der dortigen Akademie seine Ausbildung. Von den annähernd 140 Gemälden, Handzeichnungen und Lithographien sind viele aus Ausstellungen und Reproduktionen bekannt geworden; neu ist dagegen eine Gruppe von gezeichneten und getuschten Ansichtskarten an seine Freunde, die von einem überlegenen, ganz köstlichen Humor erfüllt sind und zudem unabsichtlich beweisen, was nur wenige wußten, daß Neuenborn eine sehr umfassende Bildung besaß. Er hatte große Reisen unternommen, u. a. nach Spanien. Die Sammlungen von Florenz soll Neuenborn »wie ein Kunsthistoriker« beherrscht haben. (Nachruf von Prof. K. Mayr in den Jahresberichten des Münchner Kunstvereins.) So anziehend überall das Menschliche zum Betrachter spricht, so läßt sich doch nicht verhehlen, daß eine gewisse Sprödheit und Trockenheit des Vortrags bei den Gemälden und die allzu große Korrektheit des Strichs bei den Zeichnungen Neuenborn kaum als eine geborene Künstlernatur erscheinen lassen. Seine Bilder und Studien von Nilpferden, Affen, Flamingos und Pelikanen erscheinen zwar gründlich studiert, aber doch etwas unpersönlich, etwas zu gelehrt und trocken. — Eine gewisse Sensation für Düsseldorf bedeutete eine Sammelausstellung des aus Köln gebürtigen Malers Franz Josef Klemm, der mehrere Wände des Hauptsaales der Kunsthalle mit Bildnissen schmückte. Klemm hatte bislang noch nie ausgestellt; jetzt überschüttete er die Besucher mit einem wahren Trommelfeuer der verschiedensten Eindrücke. Vieles ist allzu blendend, allzu routiniert gemalt; in einer Reihe von energisch gemalten Selbstbildnissen dagegen zeigte der Künstler, nebenbei ein Schüler E. v. Gebhardts, eine nicht wegzuleugnende Begabung, die noch Großes erhoffen läßt, wenn Klemm bewußter als bis jetzt allem Modischen und allen billigen Wirkungen aus dem Wege geht. Auch einige an der Front gemalte Porträts höherer Offiziere zeugen von einer sehr scharfen Beobachtung und der Fähigkeit, ohne Übertreibung zu charakterisieren. Man hätte mit Enthusiasmus von diesem ersten Hervortreten schreiben können, wenn der zweifellos ehrgeizige Künstler nicht außer der Anerkennung der Kunstfreunde und Kritiker gar so offenbar andere Erfolge erstrebte; die Ausstellung der beiden für das Mülheimer Rathaus gefertigten ganz unpersönlichen Kaiserbildnisse war ein ausgesprochener Mißgriff, für den es kaum eine Entschuldigung gibt. — Von zahlreichen anderen Sammelausstellungen Düsseldorfer Künstler braucht an dieser Stelle nicht die Rede zu sein. *C.*

Bonner Ausstellungen. Die Bonner Gesellschaft für Literatur und Kunst hat unter Leitung ihres ersten Vorsitzenden Professor Max Ruhland trotz der Kriegszeit eine rege Tätigkeit entfaltet. Im städtischen Obernier-Museum fanden drei Kunstausstellungen statt, eine Ausstellung Rheinischer Bauweisen, sodann Gemälde, Plastiken und graphische Arbeiten zeitgenössischer Künstler. Werke von Großmann und Purrmann, von Slevogt und Trübner, von Lehmbruck und von Waetjen führten neue künstlerische Ausdruckswerte vor Augen. Viel Beachtung fand die dritte Ausstellung, in der Zeichnungen, Radierungen und Aquarelle rheinischer Künstler geboten wurden. Ein leichter Einschlag der Kriegsereignisse machte sich im Stofflichen

bemerkbar. Arbeiten von Isselmann, Nauen und Seehaus gaben vor allem eine Vorstellung von dem Streben nach neuer künstlerischer Form auf dem Gebiete der Schwarzweißkunst. Weitere Ausstellungen werden im November folgen.

SAMMLUNGEN

Hannover. Professor Hugo Vogels letzte Schöpfung, ein **Doppelbildnis Hindenburgs und Ludendorffs,** wurde dem städtischen Museum von zwei hochherzigen Bürgern als Geschenk überwiesen. Das große Bild ist im Hauptquartier Ost zu Lötzen entstanden und zeigt die beiden Strategen in einem kleinen einfachen Zimmer vor einem mit Karten bedeckten Tisch. Links sitzt in gelassener Ruhe der Feldmarschall, rechts hinter dem Tische steht sein Generalstabschef und beugt sich, das Einglas vor das Auge haltend, über die Karten, als wolle er den eben entwickelten Plan des Feldherrn einer Nachprüfung unterziehen. Die Züge der beiden Männer sind von sprechender Ähnlichkeit, denn der Künstler hatte bei seinem langen Aufenthalt in der Umgebung Hindenburgs Gelegenheit zu eingehendem Studium. So wird das große Gemälde der Nachwelt die Züge der erfolgreichen Führer in großer Zeit wahrheitsgetreu überliefern und gleichzeitig dem segensreichen Zusammenwirken der Ostpreußenbefreier ein dauerndes Denkmal setzen, für das die Stadt, die Hindenburg zu ihren Ehrenbürgern zählt, den Spendern aufrichtig Dank wissen wird. *E. K–s.*

Über die **Königlichen Sammlungen in Dresden** bringt das Dekret an die sächsischen Stände betreffend deren Verwaltung und Vermehrung in den Jahren 1912 und 1913 einiges Bemerkenswerte. Die so notwendige und längst in Aussicht genommene Erweiterung der Räume der Skulpturensammlung hat leider verschoben werden müssen. Das Hauptstaatsarchiv ist zwar aus dem Albertinum in ein eigenes neues Gebäude gebracht worden, und seine früheren Räume stehen für die Skulpturensammlung zur Verfügung. Aber die Kosten für die bedeutenden Umbauten sind zu hoch, als daß sie dem Staat jetzt während des Krieges zugemutet werden dürften. Dagegen soll der Bau des neuen Galeriegebäudes im Jahre 1916 beginnen. In dem neuen Museumsgebäude für die naturwissenschaftlichen Sammlungen hat Geh. Hofrat Prof. Dr. Bestelmeyer, der inzwischen nach Berlin übergesiedelt ist, die Pläne beinahe vollendet. Doch muß auch dieser Bau verschoben werden. — Aus dem Vermehrungsvermögen, aus dem Fonds für die heutige Kunst und aus dem von Römerschen Fonds (für das Kgl. Münzkabinett) wurden 1912/13 im ganzen 373022,73 M. ausgegeben; es blieb ein Kassenbestand von 5899,62 M. Die eigenen Einnahmen der Sammlungen — aus Eintrittsgeldern und aus dem Verkauf von Katalogen — betrugen 199727,62 M., das sind 83377,92 M. weniger als in der voraufgehenden Haushaltsperiode, in die die Hygiene-Ausstellung 1911 fiel, die Dresden und damit auch den Kgl. Sammlungen einen so gewaltigen Zustrom von Fremden brachte.

VERMISCHTES

Glasmalereien nach Thomaschen Gemälden. Der bekannte bilderreiche Jahres-Zyklus im Karlsruher Thoma-Museum hat nunmehr eine neue Verwendung gefunden. Prof. W. Süs-Karlsruhe hat im Einvernehmen mit Thoma einige der wichtigsten Bilder für Glasmalerei übertragen. Das Werk ist in der neuen Stilfassung über Allerheiligen in der Drinnebergschen Glasmalereiwerkstätte öffentlich ausgestellt gewesen und geht von da an seinen Bestimmungsort nach Frankfurt a. M., wo es in der Sammlung des Auftraggebers Konsul Kotzenberg aufgestellt werden wird. Von den Festzeiten sind die »Ruhe auf der Flucht«, das »Lehramt«, die »Kreuzigung«, das Chaos der »Unseligen« und die »Gefilde der Seligen« in verschiedenen Größen verwendet worden. Die zwölf Monatsdarstellungen der Eingangswand wurden zusammengefaßt in zwei Fenster. Die im Motivischen sich streng an Thomas Original haltende Fassung hat nur im Farbigen und Linearen die der Glasmalerei gemäße, stilistisch gebotene Vereinfachung und Umwandlung erfahren und kann als trefflich gelungen bezeichnet werden. — Meister Thoma selbst arbeitet an neuen hellen Landschaften größeren Formates und kleineren Figurenbildern, nachdem er im Laufe von 1915 bereits eine Reihe von 40 landschaftlichen und figuralen Platten radiert hat. *Bgr.*

LITERATUR

Paolo D'Ancona, *La Miniatura Fiorentina (Secoli XI—XVI).* Vol. I: Testo e tavole, Vol. II: Catalogo descrittivo. Firenze 1914, Leo S. Olschki Editore.

Das lange erwartete Werk D'Anconas über die Florentiner Miniaturmalerei ist, von einem deutschen Verleger in Florenz, Leo S. Olschki, verschwenderisch ausgestattet, trotz des Krieges vor einigen Monaten erschienen. An eigentlichen Vorarbeiten auf diesem Forschungsgebiete hat es, abgesehen von Gaetano Milanesis 1850 erschienener und nach der stilkritischen Seite ganz unzulänglicher »Storia della Miniatura Italiana« bis jetzt gefehlt. So hat D'Ancona das ungeheure, heute in alle Winde zerstreute Denkmälermaterial von Grund auf und zum ersten Male durcharbeiten müssen. Eine zehnjährige Tätigkeit und Reisen in fast alle großen Kunststätten Europas waren hierzu erforderlich.

Das groß angelegte Werk hat den Charakter eines Kompendiums erhalten, das sich aus zahlreichen Einzelbeschreibungen zusammensetzt. In zwei Bände ist es eingeteilt. Im ersten Bande wird uns die Geschichte der Florentiner Buchmalerei von den Anfängen bis tief in das 16. Jahrhundert hinein geboten, während auf 110, meist vorzüglichen Lichtdrucktafeln die Hauptwerke des einschlägigen Denkmälerbestandes wiedergegeben werden. Der zweite Band enthält ein beschreibendes Verzeichnis der zu übersichtlichen Gruppen vereinigten Bilderhandschriften, nicht weniger als 1717 an Zahl.

Da sich die große Veröffentlichung nicht an die Allgemeinheit, sondern an den engeren Kreis der Fachgenossen wendet, so ist es uns nur darum zu tun, an dieser Stelle darauf hinzuweisen. Inhalt und Darstellung sichern ihr einen Ehrenplatz in der Literatur über italienische Kunst, und den Segen einer solchen sorgfältigen und gründlichen Arbeit wird vor allem der ermessen können, der weiß, mit welchem Ballast von Mißverständnissen und Irrtümern der Forscher auf dem Gebiete der italienischen Buchmalerei sich bisher schleppen und plagen mußte. *B.*

Verantwortliche Redaktion: Gustav Kirstein. Verlag von E. A. Seemann, Leipzig, Hospitalstraße 11a
Druck von Ernst Hedrich Nachf., G. m. b. H., Leipzig

KUNSTCHRONIK

Neue Folge. XXVII. Jahrgang 1915/1916 Nr. 9. 26. November 1915

Die Kunstchronik und der Kunstmarkt erscheinen am Freitage jeder Woche (im Juli und August nach Bedarf) und kosten halbjährlich 6 Mark. Man abonniert bei jeder Buchhandlung, beim Verlage oder bei der Post. Für Zeichnungen, Manuskripte usw., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Hospitalstr. 11a. Abonnenten der Zeitschrift für bildende Kunst erhalten Kunstchronik und Kunstmarkt kostenfrei. Anzeigen 30 Pf. die Petitzeile; Vorzugsplätze teurer.

PARISER MUSEUMSPHANTASIEN

In der Pariser Tageszeitung Le Journal vom 12. Oktober 1915 hat der auch als Dichter bekannte Konservator des Cluny-Museums Edmond Haraucourt unter dem Titel »Herr Doktor et L'Avant-Guerre« einen Aufsatz veröffentlicht, der einige Beachtung verdient als ein betrübliches Beispiel jener geistigen Verwirrung, die in Frankreich auch hochgebildete Männer ergriffen hat. Herr Haraucourt hat vor dem Krieg als ein zuvorkommender Museumsdirektor die Studien auswärtiger Fachgenossen in seinem Museum in ebenso höflicher und dankenswerter Weise erleichtert, wie das in allen zivilisierten Ländern üblich ist. Jetzt ist ihm die nachträgliche Erleuchtung gekommen, daß die scheinbar wissenschaftlichen Arbeiten seiner deutschen Kollegen im Cluny-Museum nur Vorbereitungen im Dienste der Spionage für eine künftige Plünderung gewesen sind, und daß auch der Internationale Verband der Museen, der vor achtzehn Jahren von Deutschen, Engländern, Schweizern, Skandinaviern gegründet wurde und in dem auch Franzosen und Russen in gemeinsamer Tätigkeit mitwirkten, diesen verruchten Zwecken dienen sollte oder gedient hat. Der Aufsatz lautet mit Hinweglassung unwesentlicher Stellen:

»Ein Museumskonservator, der für mich keine Geheimnisse haben kann, gab mir einen befremdlichen Bericht; dieser schien mir derart, daß er alle Welt interessieren müsse und insbesondere die Neutralen, die wahren und reinen Neutralen, die Intransigenten der Neutralität, selbst diejenigen, wenn es solche gibt, die an die Unschuld Deutschlands glauben wollen, an seine Rechtlichkeit, und die nicht begreifen, wie gefährlich es ist, in Friedenszeiten diese Organisatoren des Angriffs und der Plünderung bei sich aufzunehmen.

»Es ist Ihnen nicht unbekannt, sagte mir der betreffende Konservator, daß das mir anvertraute Museum einer der reichsten Plätze der Welt ist, wo die Wunderwerke der Kunst und die Reliquien der Geschichte im Überfluß sich häufen; dieses alte Hotel ist wie der Tempel des Vaterlandes, wo die abgeschiedenen Zeitalter schlummern ... Es ist ein geheiligtes Haus. Alle Touristen der Erde, die durch Paris kommen, statten diesem Haus ihren Besuch ab. Ich will nicht behaupten, daß alle das verstehen, was sie dort sehen; aber ihr Führer und die menschliche Ehrfurcht verpflichten sie, es gesehen zu haben. Vor dem Kriege brachten uns jeden Tag die roten Baedeker Hunderte von Passanten ... Ich rede nicht von diesen Maulaffen. Ich habe aber auch andere Persönlichkeiten empfangen, die keineswegs uninteressiert waren, glauben Sie mir, die sich sogar zu sehr interessierten. Oh die Banditen! Wenn ich sie mir heut ins Gedächtnis zurückrufe, so schaffen sie mir im Rückblick einen Schauder der Angst, den ich nicht gehabt habe in ihrer Gegenwart, und den nicht gehabt zu haben, ich mir nun vorwerfe. Das waren Gelehrte. Denken Sie sich ...!

»Ich muß zunächst erzählen, daß die Direktoren und Konservatoren der Museen vor einigen Jahren eine Art internationaler Bruderschaft gegründet haben: sie tauschen Briefe, Notizen, Informationen, Photographien, Besuche; sie unterrichten sich gegenseitig über ihre Erwerbungen, über die so häufigen Diebstähle in allen Museen Europas, über die Entstehung der Fälschungen, die man heute in dieser, morgen in jener Hauptstadt anbietet. Die Initiative dieser praktischen Organisation schuldet man den Deutschen: man wäre versucht, ihnen dafür Dank zu wissen, da die Einrichtung Allen ein Mittel der Verteidigung schafft. Aber warten Sie das Ende ab und Sie werden die Verderbtheit erkennen, die sich unter dem Geist der Methode verbirgt.

»Seit zwei Jahren bemerkte ich eine ganz besondere Tätigkeit meiner deutschen Kollegen. Ihre Briefe häuften sich: ‚Was ist aus jenem Gegenstand geworden, der früher in dem und dem Saale ausgestellt war und sich dort nicht mehr befindet? Wo kann man ihn wiederfinden?' Die Besuche folgten den Briefen. Sie kamen alle und jeder von ihnen erkundigte sich speziell nach einer Gattung, ohne sich jemals mit dem übrigen abzugeben. Einer wünschte die Elfenbeinarbeiten durchzusehen, der andere die Textilien, jener die merowingischen Schmucksachen, wieder ein anderer das Steinzeug usw. Es war wirklich ein Vergnügen, mit ihnen zu arbeiten, denn sie sind, jeder an seinem Teil, von unvergleichlicher Gelehrsamkeit; dafür aber wissen sie nichts von dem, was nicht zu ihrer Spezialität gehört, und sie wollen nichts davon wissen. Es ist unnütz, ihnen im Vorbeigehen ein Meisterwerk zu zeigen, das nicht in ihr Gebiet fällt: sie wenden sich gleichgültig ab; es gehört nicht zu ihrem Rayon. Sie sind Rayonchefs; sie lieben nicht, sie bewundern nicht, sie regen sich nicht auf; sie nehmen Notiz und machen Listen. Jeder von ihnen beschäftigte mich durchschnittlich zwei oder drei Morgenstunden, wenn die Abwesenheit des Publikums das Öffnen der Vitrinen gestattete; er nahm Maße, Nummern, Platzangaben; war seine Liste fertig, so verschwand er, und ich sah ihn nicht wieder. Aber ich sah dann andere, und so fort, mit einer Häufigkeit, die sich aufs höchste steigerte im Frühling 1914. Endlich, Mitte Juli, stellte sich ein kleiner Mensch vor, ein einfacher Spion, ohne Titel und Empfehlungen, völlig kenntnislos in allen Kunst-

dingen, der aber sicherlich das nahe Bevorstehen der kommenden Ereignisse kannte und die Gefahren seiner Rolle: blaß, jämmerlich, mit falschem Blick hinter seinen goldenen Brillen, verwirrt, als ich ihn ausfragte, fast zitternd, erklärte er sich als empfohlen durch die deutsche Botschaft, aber er hätte seine Papiere vergessen. Er schien mir so verdächtig, daß ich ihn bewachen ließ; zum Arbeiten brachte dieser Gelegenheitsarchäologe nichts mit, als eine unzählige Liste ganz verschiedenartiger Gegenstände, eine Füllfeder und ein Metermaß; er maß mit frenetischem Eifer, vermerkte die Plätze der Kunstwerke und selbst der Vitrinen, und ich frug mich, wozu wohl eine so seltsame Beschäftigung dienen könne.

»Wozu? Das habe ich begriffen, am Anfang des September. In der Gaunersprache heißt der Genosse, der seiner Bande die guten Gelegenheiten berichten soll, der ‚Indicateur'; in Deutschland nennt er sich ‚Herr Doktor, Herr Professor'. Unter dem Vorwand der Wissenschaft übernimmt er die Aufgabe, die wertvollen Gegenstände zu verzeichnen und davon Beschreibungen zu fertigen; der Spionagedienst zentralisiert die Berichte, stellt die Generalliste zusammen und läßt sie in letzter Stunde durch seine Agenten kontrollieren. Niemals wird man mir die Überzeugung nehmen, daß diese kleine Brillenschlange, die im Juli hergeschickt wurde, in der Armee v. Kluck wieder gegen Paris kam, mit dem Auftrag, sich meinem Gedächtnis zurückzurufen, indem er mir in einer Hand seine Liste, in der anderen den Revolver vorhielt und zwischen beiden sein tückisches, nun unverschämt gewordenes Gesicht. Man kann vermuten, daß er zu dieser Stunde auf den Feldern der Marne ruht. Friede seiner ekelhaften Person! Es handelt sich um schwerere Dinge, deren die Zukunft gedenken wird, und dazu gehören diese Vorgänge vor dem Kriege, die das Gefühl empören und die Wissenschaft zum Vorteil des Diebstahls ausnützen. Edmond Haraucourt.«

* * *

Ich möchte ungern den Eindruck dieser Warnung des Pariser Kollegen durch sachliche Einwände abschwächen. Aber es fällt doch auf, daß solche Arbeiten, wie sie die deutschen Museumsleute nach der etwas kindlichen Auffassung Haraucourts im Cluny-Museum verrichtet haben sollen, eigentlich sehr überflüssig waren, da man durch den Ankauf eines Kataloges schneller und billiger zum gleichen Ziel kommt. Auch die Vermutung kann ich nicht unterdrücken, daß die so liebevoll geschilderte Brillenschlange eine Schöpfung des Dichters Haraucourt ist. Denn sie ist zur dramatischen Steigerung und zum überzeugenden Abschluß seiner Museumsphantasie ganz unentbehrlich. Ich weiß, daß die besonders erwähnten Museumsbesuche der deutschen Fachleute, welche zum Studium des Steinzeugs und der Textilien die Gefälligkeit des Konservators Haraucourt in Anspruch nahmen, nicht weniger als acht und sieben Jahre zurückliegen. Als Vorarbeiten zur Plünderung wären sie also stark verfrüht und daher wenig überzeugend. Hier mußte die kleine Brillenschlange helfend auftreten. Daß jedoch diese Figur eines Museumsspions, der bei der Kontrolle seiner Plünderliste den Konservator selbst zur Hilfe holt, ihrem poetischen Erzeuger viel Ehre macht, kann man nicht behaupten. Auch der Aufsatz des Herrn Haraucourt gehört zu den verwerflichen Dingen, deren man nach dem Krieg gedenken wird. Darum hängen wir ihn tiefer. *O. v. FALKE.*

EIN NEUER HERCULES SEGHERS

VON A. BREDIUS

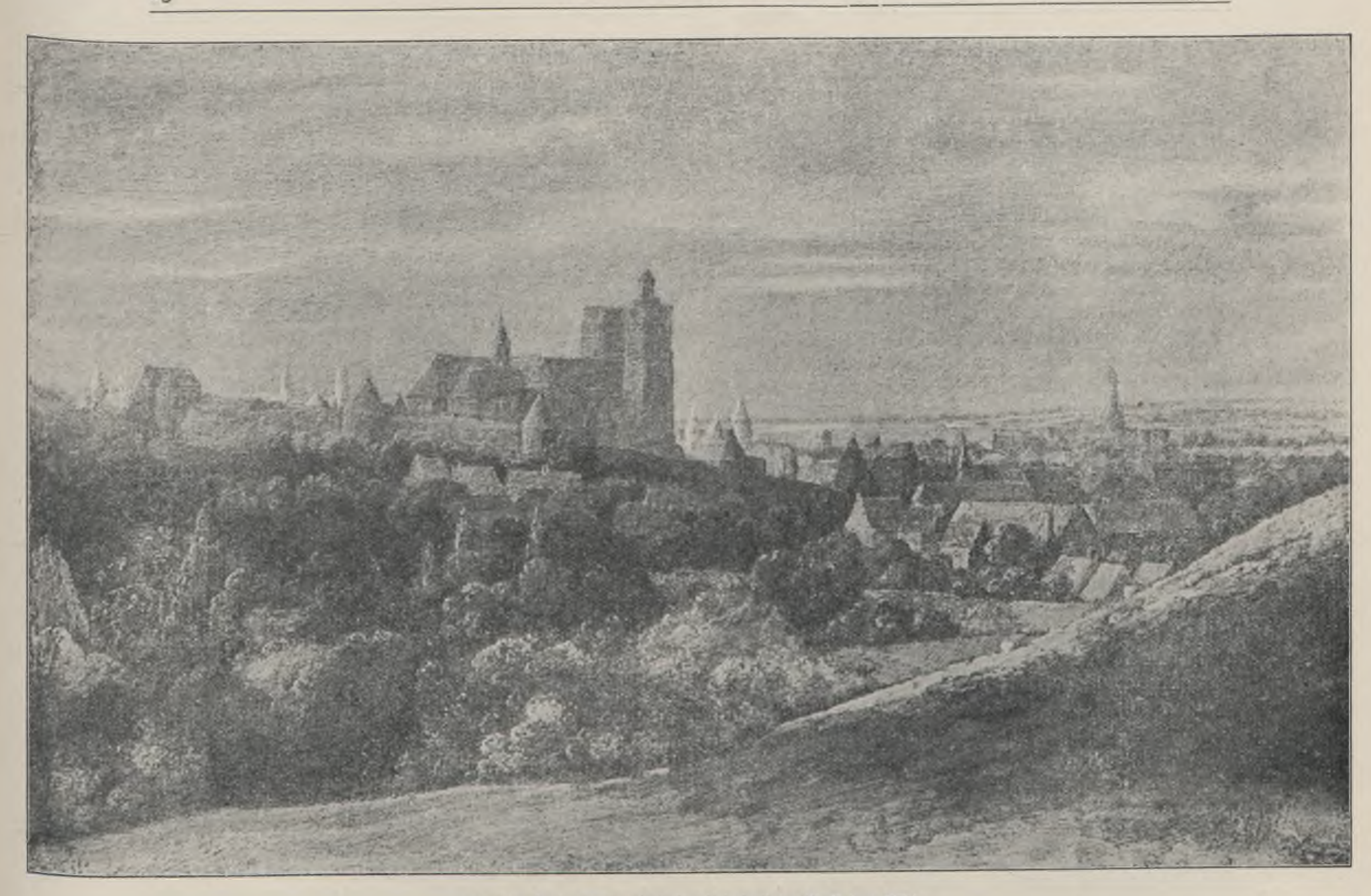
Es ist eine sehr erfreuliche Tatsache, daß in letzter Zeit wenigstens einige Bilder von einem der größten Künstler aller Zeiten wieder aufgetaucht sind, von dem unglücklichen, verkannten Hercules Seghers, dessen Gemälde noch vor einigen Jahren bis auf drei alle verschollen waren.

von Bode fand die interessante Landschaft, welche jetzt in der Sammlung Simon in Berlin hängt. Hofstede de Groot erwarb das vollbezeichnete Frühbild des Meisters, worin man noch eine entfernte Verwandtschaft mit Künstlern wie de Momper u. a. spürt. Kronig entdeckte (mit falscher van Goyen-Bezeichnung!) in England die großartige, wohl ganz späte Gebirgslandschaft[1]), die große Ähnlichkeit hat mit einigen seiner außerordentlichen Radierungen, und welche mich wieder glauben macht, daß Seghers irgendwo eine Karstgegend durchstreift hat. Das Kronigsche Bild muß nicht lange nach der berühmten großen Landschaft in den Uffizien in Florenz gemalt sein. Dr. Johnson in Philadelphia besitzt eine hügelige Landschaft von Seghers, die am nächsten mit dem Simonschen Bilde verwandt ist, aber in dem Baumschlag hier und da noch etwas Altertümlicheres hat.

Jetzt ist Exzellenz Baron von Kühlmann, zurzeit im Haag, der glückliche Besitzer einer äußerst feinen, sorgfältig durchgeführten Landschaft mit befestigter Stadt in waldiger Gegend (wohl am Rhein) geworden, die ich in Seghers mittlere Periode setzen möchte. Bei unserer Unkenntnis des Todesjahres des Künstlers ist es schwer, hier Daten zu nennen.

Samuel van Hoogstraten, die einzige alte Quelle für die Biographie unseres Meisters, sagt: »hy bloeide, of liever verdorde in myn eerste groene jaren.« Was heißt das? Doch, daß er starb als Hoogstraaten noch ganz jung war. Hoogstraaten wurde 1627 geboren; wir müssen annehmen, daß Seghers also vor 1640 starb. In der Tat ist die letzte Urkunde, welche ich über ihn entdeckte, aus dem Jahre 1633. Er nennt sich »wohnend im Haag«. Merkwürdigerweise kommt in einer Urkunde vom Jahre 1638 im Haag vor: Cornelia de Witte, Witwe von Hercules Pietersz. (Seghers wird zuweilen so genannt, weil sein Vater Pieter Seghers hieß.) Dieses könnte nur richtig sein, wenn Seghers zum zweiten Male verheiratet war, denn seine

1) Ausgestellt im Haag 1915, abgebildet in Oud Holland und im Katalog der Ausstellung Bredius-Kronig bei Kleykamp.



Hercules Seghers. Landschaft mit befestigter Stadt (um 1625)
Besitzer Exzellenz Baron von Kühlmann im Haag

erste Frau hieß Cathalyna Heemees; sie war sechzehn Jahre älter als er. Hoffentlich bringen die Archive darüber noch näheres ans Licht.

Wenn ich den von Kühlmannschen Seghers in seine mittlere Periode setze, müßte ich also spätestens an das Jahr 1625 denken. Und da staunt man, wenn man dieses ganz modern anmutende Bild mit den Werken von gleichzeitigen Künstlern: Esaias van de Velde, van Goyen, Salomon Ruysdael, vergleicht. Sie alle haben in dieser Zeit noch etwas Altertümliches, Steifes, besonders in der Behandlung der Bäume, und das Kolorit ist bei ihnen oft noch schwer, bei den zwei letztgenannten stark ins bräunlich-gelbliche hinüberspielend. Hier finden wir eine so feine, zarte Farbgebung: die feinen Nuancen in den Baumpartien links, die leuchtenden, von der Sonne beschienenen roten Dächer rechts, der fein gestimmte Himmel (ein ganz helles Grau-Blau, mit weißen Wölkchen), daß man das Bild zwischen moderne Landschaften der Barbizon- und Haager Schulen hängen könnte, ohne daß es altertümlich erscheinen würde. Die kühne Linie, gebildet durch den Hügel auf dem Vordergrunde, der als Repoussoir dient, stört merkwürdigerweise gar nicht; der Hügel kommt uns ganz plausibel vor.

Charakteristisch für Seghers sind die zackigen, spitzen Bäume (Lärchen), die er so gerne malt und die, ich möchte sagen, Bewegung in seine Landschaften bringen. Man findet sie auch auf dem Simonschen und dem Kronigschen Bilde und in fast all seinen Landschaftsradierungen. Sie sind gleichsam eine Signatur des Künstlers.

Das Bild ist auf Holz gemalt, 25 cm hoch und 40 cm breit und vortrefflich erhalten.

Auch hier ist Seghers der Bahnbrecher, seinen Zeitgenossen weit überlegen und allen holländischen Landschaftsmalern ein Vierteljahrhundert voraus. Das Bild steht vollständig auf der Höhe der Jacob van Ruisdaels aus den fünfziger Jahren und wäre ein prächtiges Gegenstück zum kleinen Jacob van Ruisdael des Haarlemer Museums.

Hoffen wir, daß es noch nicht das letzte Bild des unglücklichen Künstlers ist, das wieder ans Licht gebracht wird! In alten Inventaren kommen (um 1630 bis 1660) Dutzende seiner Bilder vor — ich fand Nachtbilder, Bilder mit einem Brunnen usw. erwähnt —, es bleibt noch vieles »zu entdecken«!

DRESDNER BRIEF

An der Königlichen Kunstakademie sind jetzt mehrere Stellen zu besetzen: Gotthardt Kuehl ist gestorben, seine Stelle als Leiter eines akademischen Ateliers erhielt der Dresdner Robert Sterl, der vorher den Malsaal leitete. Dadurch ist aber Sterls Stelle freigeworden, außerdem ist, wie bekannt, Herrmann Prell in den Ruhestand getreten, auch German Bestelmeyer hat mit seinem Weggang nach Berlin seine Stellung als Vorstand des Ateliers für akademische Baukunst aufgegeben. Endlich ist seit langen Jahren das Atelier für graphische Kunst an der Akademie unbesetzt geblieben. Also drei bis vier freie Stellen! Sie zu besetzen, hat zwar während des Krieges keine sonderliche Eile, wenigstens wenn man die Lehrtätigkeit der akademischen Professoren in Betracht zieht, denn die meisten Schüler sind in den Krieg gezogen, und nur wenige sind daheim geblieben. Aber immerhin: Dresdens Stellung nach außen leidet, wenn wir nicht wenigstens Anstalten treffen, die Lücken wieder zu ergänzen.

Am wenigsten tut es not, das Atelier für Architektur wieder zu besetzen, denn Gelegenheit zur künstlerischen Ausbildung gibt es für Architekten zur Genüge, auch gibt es in Dresden eine völlig genügende Anzahl hervorragender Architekten, während an Gelegenheit zu ihrer Betätigung keinerlei Überfluß herrscht. Dagegen bedeutet es einen wirklichen Mangel, daß an einer Kunstakademie wie der Dresdner kein Lehrstuhl für graphische Kunst vorhanden ist, wie dies ehedem der Fall war. Der Hinweis auf die Leipziger Akademie schafft diesen Mangel nicht aus der Welt. Vielleicht wird jetzt die Gelegenheit ergriffen, den ehemaligen Lehrstuhl wieder zu besetzen.

Für die Wiederbesetzung der Lehrstühle der Malerei sind mannigfache Stimmungen vorhanden. Der Berliner Slevogt, von dem bei dieser Gelegenheit 21 Gemälde in die Dresdner Galerie übergingen, hat den Ruf als Ateliervorstand darnach abgelehnt. Nunmehr ist Stimmung für Lovis Corinth vorhanden, indes ist es zweifelhaft, ob seine derbe sinnliche Malerei in Dresden den gewünschten Anklang findet, ob es gut tun würde, unter die Künstler der Akademie, jetzt durchweg Mittel- und Süddeutsche sowie Österreicher, einen so ausgesprochenen Norddeutschen zu versetzen. Allerdings würde die Dresdner Kunst durch Corinth wieder ein charakteristisches Gesicht erhalten. Das erhielte sie aber auch durch Otto Hettner, dessen gegenwärtige Gesamtausstellung im Sächsischen Kunstverein die Teilnahme der Kunstfreunde in hohem Maße zu gewinnen vermocht hat. Er ist ein entschieden moderner Künstler, ebenso reich an künstlerischen Ideen nach der Seite der Phantasie wie der malerischen Wiedergabe, von frischem, kraftvollem Vorwärtsstreben beseelt und ein Künstler, der das künstlerische Wollen unserer Zeit zu starkem persönlichem Ausdruck zusammenzufassen weiß.

Zeigte das letzte große Gemälde, das er in Dresden ausstellte, nämlich die Niobiden von Apollo und Artemis mit Pfeilschüssen verfolgt, den energisch angestrebten aber naturgemäß nicht befriedigenden Versuch, monumentale Wirkungen mit Hilfe des formenauflösenden Impressionismus zu erreichen, gewissermaßen den Kampf der Waffen und der Leidenschaften durch den Kampf von Licht und Luft mit den Formen wiederzugeben, so ist Hettner jetzt zu einem weit bestimmteren Stil gelangt, der die Formen kräftiger zur Geltung bringt, ohne dabei auf neu gewonnene malerische Hilfsmittel zu verzichten. Das Hauptstück der Ausstellung ist oder war der große Karton zu der Sintflut, den Otto Hettner als Freskogemälde im Museum zu Stettin auszuführen sich soeben anschickt. In erschütternder Weise schildert der Künstler den Kampf der Menschheit gegen die unentrinnbare Naturgewalt. In einem Teilbilde gibt er durch einen genial erschauten Einzelvorfall das Geschick der ganzen, dem Untergange geweihten Menschheit überzeugend wieder. Ein einsamer Felsen ragt noch aus der unabsehbaren Flut empor. Ein Floß mit Menschen drängt sich, von kraftvoller Männerhand getrieben, in die kleine Bucht hinein, die das Felseneiland bildet; die Menschen, die auf dem Felsen schon eine Zuflucht gefunden haben, müssen eilends flüchten, um nicht zwischen Floß und Felswand zerquetscht zu werden. So ergibt sich ein doppelter Antrieb für das Bild: das Verweilen auf dem Zufluchtsort vor der schwellenden und andrängenden Flut und die Bewegung, die mit dem Floß in die Menschheit hineinkommt. Die ganze Stufenleiter von Empfindungen, Leidenschaften und entsprechenden Bewegungen tritt uns in kräftigstem, lebendigstem Ausdruck vor Augen: das vorwärts dringende Floß mit dem vom Sturm geblähten Segel, der Recke, der es mit dem Staken lenkt, und zwei aufbäumende Pferde, das Paar, das einen Kranken wegträgt, der Mann, der eine Frau auf die Schulter genommen hat, die Emporkletternden, der wütend die Eindringlinge Anschreiende, die verzweifelt vor sich Hinstierenden, die in dumpfer Erschöpfung auf dem Felsen Liegenden, dazu die dumpfe schwere Stimmung der Flut und des Himmels — all das zusammen ergibt ein Bild des Furchtbaren, des ohnmächtigen Kampfes der Menschheit gegen die Naturgewalt, wie man es sich nicht wirksamer vorstellen kann. Ohne jeden Zwang ist durch das Floß, das sich quer von links oben nach rechts unten hineinschiebt, Übersicht und Ordnung in das Durcheinander der Gestalten gebracht, die düstere Stimmung und der Wille zum Leben als Antrieb für sämtliche Gestalten ergibt eine feste innere wie äußere Einheit. So hat der Künstler dem uralten Vorwurf eine neue gewaltige Gestalt gegeben. Mit sicherer Kraft sind dabei die Formen des nackten Menschen herausgearbeitet; der rötlichbraune Ton soll bei der Ausführung auf dem nassen Kalk stärkerem farbigem Leben weichen.

Noch einige andere monumentale Entwürfe hat Hettner ausgestellt: solche zu einem Pavillon in der Kölner Werkbund-Ausstellung, zu einer Achteckhalle mit mehreren Türen, die in die Bildfläche einschneiden, ein Dreitafelbild Am Meer, den farbigen Karton zu dem Stettiner Fresko Mutter und Kind. Dazu einige Tafelbilder: Dante und Virgil im Fegefeuer, der heilige

Martin, der seinen Mantel einem Nackten hinabreicht, das heilige Abendmahl (Christus teilt den Jüngern mit, daß ein Verräter unter ihnen ist). So mannigfaltig die Aufgaben waren, die sich der Künstler stellte, so verschiedenartig reizvoll hat er sie gelöst. Für das Fegefeuerbild, den heiligen Martin und die Idyllen hat er wundervolle Farbenklänge gefunden, das Abendmahl ist stark im kraftvollen Ausdruck der Erregung, die Christi Wort unter den Jüngern hervorruft. Zeigen einige ältere Landschaften Hettners, wie er früher dem farbigen, formauflösenden Impressionismus huldigte, so zeigen die neueren auch formell stilistische Kraft in farbig klangvoller Auswirkung.

Das Bild von Hettners energisch vorwärtsstrebender Kunst wird ergänzt durch eine Reihe gedankenreicher Steinzeichnungen, die sich teils als Beibilder zu Heinrich von Kleists Erzählung des Erdbebens von Chile, teils als vom großen Kriege angeregt geben, z. B, Kriegsrat im Zelte des Zaren, Barmherziger Samariter, Dem Andenken Ludwig Francks, Die erste Fahne, Dank an Hindenburg, Gedenkblatt, Das Teufelspferd, Der Feldmarschall, Tsingtau, Das eiserne Jahr, Ypern, Der Kaiser in Lyck usw. Starke Phantasie und Ausdruckskraft ist allen diesen Zeichnungen eigen. Sie zeigen in der Fülle der verschiedenartigen Vorwürfe wie in der kraftvollen Mannigfaltigkeit der Ausgestaltung, daß die großen Ereignisse nicht bloß die illustrierende Kunst auf den Plan gerufen haben, wie wir so vielfach schon sehen, sondern auch die Kunst als Ausdruck innerer Erregung nachdrücklich befruchtet haben. In den Bildern zu Kleists Erdbeben von Chile zeigt sich Hettner zugleich als Buchkünstler, indem er Bilder und Text (von ihm selbst geschrieben) als künstlerische Einheit wirksam zu gestalten wußte. Die ganze Ausstellung zeigt einen echten Künstler, von großer Anschauung getragen, um Ausdruck ringend mit kraftvollem Wollen und schon bedeutsamem Können. Mit allen diesen Eigenschaften dürfte er als Lehrer seinen Schülern ein trefflicher Führer werden.

Neben Hettner kommt Max Feldbauer, das bekannte Mitglied der Münchner Scholle, der augenblicklich eine umfängliche Sammlung von Malereien bei Emil Richter ausgestellt hat, als künftiger Vorsteher des Malsaals recht wohl in Betracht. Seine wohlbekannte Kunst ist rein auf Farbe gestellt und hat sich eigentlich noch immer nicht zu Bildern verdichtet. Als feiner Farbenseher dürfte er die Schüler für die weitere Unterweisung in den Ateliers trefflich vorbereiten können. ɯ

AUSSTELLUNGEN

Ausstellung deutscher Kunst des 19. Jahrhunderts aus Privatbesitz im Leipziger Kunstverein. Neue Folge bis Anfang Dezember. Das streng stilisierte Bild, das in der ersten Hälfte dieser Ausstellung die Klassizisten und Nazarener ergeben hatten, nur leicht bewegt durch die Behaglichkeit des Biedermeiertums und die Liebenswürdigkeit der Romantiker[1]), ist in dieser zweiten Serie abgelöst durch eine Vereinigung temperamentvoller Individualitäten der Zeit von 1850 bis 1880, die nahe an unser Gegenwartsempfinden heranrücken. Der Gesamteindruck ist darum blutwärmer, als der der ersten Abteilung. Und doch fehlt auch das historisch Interessante nicht. Es ließen sich reichhaltige Gruppen der sächsischen, Weimarer, Münchner, Berliner, Düsseldorfer Schule und der diesen verwandten Niederländer bilden, welche in ihrer Zusammenordnung die diesen Schulen eigene, auch die stärksten Individuen bindende und verbindende Tendenz energisch zum Ausdruck bringen. Von Böcklins Schaffen gibt dieser Leipziger Privatbesitz eine nahezu lückenlose Entwicklungsdarstellung in fünf Werken, die Zeit von etwa 1856—1894 umfassend. Bei den Düsseldorfern tritt Carl Friedrich Lessing in seltener Vollständigkeit und Eindringlichkeit auf. Eine landschaftliche Kreidezeichnung von 1830 und das Ölgemälde »Bäuerin auf dem Kirchhof« von 1832 zeigen das Herauswachsen des jungen Lessing aus der Düsseldorfer Romantik. Von den fünf ausgestellten Landschaftsgemälden unterliegt die große Landschaft mit dem zerstörten Kloster und den Reitern aus dem Dreißigjährigen Kriege von 1845 noch romantisch-heroischer Stilisierung, während die wunderbaren Eifellandschaften und der Föhrenwald erste Meisterwerke der modernen Landschaftsmalerei sind, zeitlich und qualitativ. Dazu tritt Lessing als Porträtist und als Zeichner auf. In der Bildnismalerei ringt er sich von biedermeierlichen Anfängen zu einer Schöpfung wie dem Bildnis der Tochter von 1863 empor, das in seiner zartgrauen Farbenskala, gepaart mit einer fast heroischen Kraft der Form und des geistigen Ausdrucks, an Feuerbach heranreicht. Einige vergessene oder halbvergessene Maler, wie der Düsseldorfer Kolorist Clemens Bewer, der Düsseldorfer und Dresdener Schulung verbindende Spätnazarener Eduard Bary treten hier wieder als Anerkennung heischende Persönlichkeiten auf den Kunstplan.

Wie in der ersten Abteilung eine kleine Anzahl Werke des späteren 19. Jahrhunderts den Hinweis auf die kommende zweite Folge gab, so bildet in dieser wiederum eine kleine Auswahl von Werken des frühen 19. Jahrhunderts den Auftakt. Theodor Goldstein wird hier durch ein großes Gemälde aus dem Besitz Sr. Königl. Hoheit des Prinzen Johann Georg von Sachsen erst zu voller künstlerischer Persönlichkeit, während er in der ersten Abteilung der Ausstellung nur durch zwei kleinere Stücke vertreten war. Das Stillleben in Aquarell von Waldmüller aus gleichem Besitz fügt sich den wenigen bekannten Stilleben an als wertvolle Bereicherung dieser Schaffensrichtung des vielseitigen Wieners. Seinem herrlichen Beethovenporträt von 1823, das schon in der ersten Serie gezeigt wurde, stellt sich jetzt das Stielersche von 1819 gegenüber, um das seltene Glück, zwei hervorragende Fassungen dieses Mannes in einer Stadt vereint zu haben, zu einem künstlerischen und psychologischen Vergleich ausnützen zu können.

Bedeutende Persönlichkeiten führt die Ausstellung in großer Zahl in unpublizierten Bildnissen vor: wie Blücher in einer Federzeichnung vom Goethe-Tischbein, Spohr, Joachim als Kind, den Thomaskantor Hauptmann in intimen Bleistiftzeichnungen von Susette Hauptmann, den Schauspieler Devrient in einer großen Elfenbeinminiatur von Zausig und häufig die in der Ausstellung vertretenen Künstler in Selbstbildnissen oder Porträts von anderer Hand.

Während vom Gebiet der Malerei in der Hauptsache nur die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts in dieser neuen Folge repräsentiert wird, führen die Zeichnungen von der Zeit des Klassizismus bis hinauf zu Menzel, Feuerbach und Marées, nach Schulgruppen geordnet. Wichtige Skizzen zu Meisterwerken der Malerei, wie den Fresken Cornelius' und Rethels, sind darunter. Ludwig Richters Künstler-

1) Vgl. den illustrierten Artikel darüber im 1. Heft des XXVII. Bandes 1915/16 der Zeitschrift für bildende Kunst.

laufbahn wird Schritt für Schritt mit reizvollsten Dokumenten seiner Kunst gezeichnet.

Eine reiche Miniaturenausstellung, welche in der Hauptsache durch die Sammlungen Forberg und Kürsten gebildet wird, begleitet die große Kunst. Den Eindruck der Ausstellung bereichert aber vor allem eine ganz hervorragende Sammlung künstlerischer Eisengüsse der Empire- und Biedermeierzeit, Statuetten, Plaketten, kunstgewerbliche Gegenstände und Schmuck umfassend, von Herrn Professor Gustav Lamprecht in Leipzig. Auch einige plastische Werke von Otto Lessing, dem frühen Adolf Hildebrand und Arthur Volkmann treten hinzu.

Ein 142 Druckseiten umfassender zweiter Katalog (für 50 Pf.) ist dazu erschienen, bearbeitet, wie der erste, vom Geschäftsführer des Kunstvereins, Herrn Walther Werner, und der Verfasserin dieses Artikels, welchen gemeinsam die Zusammenstellung der beiden Ausstellungen oblag. Der pekuniäre Ertrag soll auch diesmal, wie bei der ersten Serie, zur Linderung der Kriegsnot verwandt werden.

Hildegard Heyne.

Hamburg. Bei der räumlichen Beschränkheit, mit der das **Museum für Kunst und Gewerbe** sich bis vor einigen Jahren zurechtzufinden hatte, mußten manche wertvolle Besitze des Museums der Kenntnis der Öffentlichkeit vorenthalten bleiben. Der mittlerweile fertiggestellte Erweiterungsbau hatte zwar eine ansehnlichere Bewegungsfreiheit zur Folge, dennoch war es erst der jetzigen Leitung vergönnt, mit einer Ausstellung von Daguerrotypien und Miniaturen hervorzutreten, die sich im Besitz des Museums befinden. Gestützt auf ein von dem langjährigen Mitarbeiter Brinckmanns, dem wissenschaftlichen Assistenten Professor Wilhelm Weimar, als Beiheft zum Jahrbuch der hamburgischen wissenschaftlichen Anstalten herausgegebenes Werk, das das vorhandene reiche Quellenmaterial in übersichtlicher Weise unter dem Titel »Die Daguerrotypie in Hamburg« geschickt vereinigt, wurde die Ausstellung in diesen Tagen eröffnet.

Es mutet in unserer von wüstem Kriegslärm erfüllten Zeit wie ein Märchen an, von den Erregungszuständen zu lesen, in die das Bekanntwerden der Erfindung Daguerres die Pariser versetzte. Am 19. August 1839 in einer — von Ludwig Pfau in seinen Studien über »Kunst und Gewerbe« äußerst anziehend beschriebenen — öffentlichen Sitzung der Akademie der Wissenschaften, bei der die Zuhörer Saal, Vorraum und Treppe bis in den Hof hinunter füllten, feierte die neue Erfindung ihre amtliche Geburtsstunde. Mit einer in Ansehung der sonstigen Postwagenschwere der damaligen Zeit erstaunlichen Raschheit der Entschließung wurden der neuen Erfindung auch in Hamburg gleich solchermaßen die Wege geebnet, daß sie hier noch in demselben Jahre hat eingeführt werden können. Die Ausstellung, die in ihren sehr reichen Darbietungen von dieser ersten Zeit ihrer Einführung ausgeht, ist nicht nur wertvoll durch die Aufschlüsse, die sie über die Entwicklungsphasen der Daguerrotypie erteilt, sondern auch durch ihre mannigfaltigen Hinleitungen zu berühmten Zeitgenossen, Bräuchen und Trachten, alten Architekturen, Ruinen des großen Hamburger Brandes von 1842 usw. Wenn auch die erst von unserer Zeit geprägte Unterscheidung zwischen einfacher und Kunst-Photographie damals ungekannt war, so möchte man in Ansehung ihrer reinen Bildwirkung und das rein Gegenständliche in klaren Umrißformen bis auf den heutigen Tag festhaltenden Ausführung nicht wenigen von diesen Daguerrotypien ein Anrecht auf den letzterwähnten Ehrentitel zusprechen.

Zur Unterstützung der durch den Krieg in Bedrängnis geratenen hier lebenden Künstler hat der Senat 25000 Mark gestiftet, und eine Gruppe von Kunstfreunden hat sich für Kriegsdauer zur Leistung von sehr ansehnlichen monatlichen Beiträgen verpflichtet. Das ist gewiß an sich nicht wenig, doch in Ansehung der, vornehmlich innerhalb des letzten Jahrzehnts stark in die Zahl geschossenen Hamburger Künstlergemeinde völlig unzureichend. Da man das weiß, trägt das Publikum gerne bei, jede auf Ausweitung des Unterstützungsfonds abzielende Veranstaltung nach Kräften zu fördern. Das gilt auch von einer von der Vereinigung »Künstler-Frauenhilfe« für den Oktober unter dem Protektorat des Bürgermeisters Dr. von Melle ins Leben gerufenen Sonderausstellung von Werken Hamburger Künstler. Die in der Galerie Commeter untergebrachte Veranstaltung erfreut sich eines regen Besuches und erzielt, nachdem die Veranstalter mit Ankäufen für Verlosungszwecke mit gutem Beispiel vorangegangen sind, auch ansehnliche Ergebnisse.

Daß die Not der Zeit bei dem Unternehmen Gevatter gestanden, hat natürlicherweise auch Objekten Zutritt verschafft, die sonst kaum zugelassen worden wären. Da überdies einige Aussteller ältere und solche Arbeiten beigesteuert haben, die auf eine leichtere Verkaufsmöglichkeit abzielen, andere sich wieder völlig fern gehalten haben, wäre es verfehlt, das Gebotene als Maßstab zur Beurteilung der Leistungsfähigkeit der hamburgischen Gegenwartskunst zu nehmen. Immerhin gewährt die Ausstellung einige Unterlage in der Richtung, daß sie bei aller Betonung der dem Modernismus in Hamburg eingeräumten Vorherrschaft doch gerade die Begabtesten unter seinen extremen Bekennern von dem Streben erfüllt zeigt, das übernommene Fremde von dem mehr Eigenpersönlichen abzulösen. Interessante Schulbeispiele hierfür liefern — um nur einige zu nennen — die Maler F. Ahlers-Hestermann und Hermann Bruck. Obwohl keiner der beiden über das Woher des Weges Zweifel bestehen läßt, der erste seine Beziehung zum Kubismus, der zweite seine Abhängigkeit von der Monetschen Art des Sehens in der Natur frei bekennt, sind beide doch mit vollen Segeln dabei, in ihren architektonisch gut ausgebauten Landschaftsbildern ihren eigenen Standpunkt kräftig zu betonen. Es mag dahingestellt bleiben, wieviel dieses Ergebnis Frucht ist der durch den Ernst der Zeit geförderten Erkenntnis von dem überlegenen Wert des lediglich auf eigenen Füßen stehenden Künstlers oder des beharrlich ablehnenden Verhaltens unseres Publikums gegen alles Experimentelle in der Kunst; erfreulich, daß es überhaupt da ist.

Der Kunstverein, der bis zur Fertigstellung der neuen Kunsthalle in einem schon bei klarem Wetter unter ungünstigen Lichtverhältnissen stehenden alten Schulgebäude seine Zelte aufgeschlagen, hat in seiner Oktoberausstellung eine größere Anzahl von Arbeiten Ulrich Hübners vereinigt. Hübners Liebe zur hamburgischen Landschaft, vornehmlich zum Hafen, hat den Künstler zu einem hier immer gerne gesehenen Gast gemacht. Auch diesmal enthält die Sammlung einige Ausschnitte aus dem Hafen, von denen man fast meinen möchte, es begünstige sie der Künstler nicht zum wenigsten um der von ihnen geforderten strengen Form willen, die ihm selbst als Halt und Gegengewicht dient, gegen seine sonst nicht selten bis zum Durchgängerischen gesteigerten koloristischen Neigungen. Doch selbst, wo der Künstler sich diesen Neigungen schrankenlos überläßt, wird der Beschauer niemals daraus als auf eine Folge des ungenügenden Vermögens, sich zeichnerisch mitzuteilen, schließen, wie dies bei dem mitausstellenden Bremer Heinz Baden der Fall ist, trotzdem dieser letztere auf seinen im Plakatstil gehaltenen Arbeiten an der Umrißzeichnung mit zäher Energie festhält. Unter den von einer »Dresdener Künstlergruppe 1913« ausgestellten Arbeiten interessieren

einige gut charakterisierte, den Menschen im Menschen schlicht betonende Bildnisse von Max Kowarzik, Akte, Studien und Köpfe von G. Lührig und auf Raumwirkung angelegte Veduten von Burkhardt-Untermhaus.

W. Hempfing-München zeigt sich auch dort im Banne der grauen Töne gefangen, wo sich ihm eine gute Gelegenheit ergeben hätte, in fröhlichen Farben zu schwelgen, wie z. B. auf seinem »Strandbilde am Lido« und der am Schuhbande nestelnden Ballettratte. *H. E. W.*

Ausstellung dreier Generationen Schwartze in Amsterdam. Der erste dieser Familie, der sich als Maler einen Namen in der holländischen Kunstgeschichte gemacht hat, ist der vor 100 Jahren (am 20. Oktober 1814) in Amsterdam geborene Johan George Schwartze, dem zu Ehren diese Ausstellung bei Arti veranstaltet ist. Der hundertjährigen Wiederkehr seines Geburtstages hatte man schon im vorigen Jahre gedenken wollen, aber die Unsicherheit der allgemeinen Lage hinderte daran. Johan George Schwartze, der von väterlicher Seite von deutscher Abkunft war — der Vater stammte aus Vlotho bei Minden — studierte in Düsseldorf unter Schadow und Lessing und ließ sich dann in seiner Vaterstadt nieder, wo er als Porträtmaler bald einen Ruf gewann. Eines seiner ersten Porträts ist das seiner Braut Elise Herrmann, mit dem er auf einer Ausstellung in Arti (1844) einen großen Erfolg errang, den das Werk wohl zum Teil den anmutigen Zügen der Dargestellten zu verdanken hatte. Verdienstliche Leistungen seiner soliden, nicht tief gehenden Bildniskunst sind die Porträts einiger bekannter Persönlichkeiten des literarischen Amsterdam aus der Mitte des vorigen Jahrhunderts; ich nenne hier den holländischen Romanschriftsteller Jacob van Lennep, sowie die Dichter Isaak da Costa (1868) und P. A. de Genestet. Zu dem Besten, was Schwartze als Bildnismaler geschaffen hat, gehört das Porträt des Amsterdamer Arztes de la Rive (1858), im Besitz des Ryksmuseums, das sich von der Mehrzahl der andern Werke durch eine schärfere Erfassung der Persönlichkeit und eine saftigere, pastosere Malweise unterscheidet. Erwähnung verdient, daß Schwartze auch ein Regentenstück gemalt hat, wohl eine der letzten der in der älteren holländischen Kunst so beliebten Darstellungen dieser Art; es sind dies die drei Vorsteher des Bürgerwaisenhauses in Naarden, drei beleibte ältere Herren mit Vatermördern und weißen Halsbinden (1851). Im allgemeinen zeigen die Bildnisse von Familienmitgliedern, die Schwartze gemalt hat, mehr Ursprünglichkeit und Eigenart, als die in Auftrag gegebenen Bildnisse Fremder, wenn diese Ursprünglichkeit auch in der Regel alten Vorbildern entlehnt und abgeguckt ist. Manche dieser Familienbilder rufen unbestimmte Erinnerungen an alte Meister wach, so das Brustbild seiner Tochter Therese in Seitenansicht nach rechts, in zeitlosem gelbem Kostüm, bei dem man an des Raphael Mengs Selbstbildnisse denken muß. Schwartze strebt hier mehr nach rein malerischen Effekten und gibt sich freier, wie u. a. auch in seinem Selbstporträt und in dem Portät seines Sohnes George. Etwas, worauf er besondern Nachdruck legte und was manchen seiner Gemälde auch ihr Leben gibt, ist der Ausdruck der Augen, die er gern »seelenvoll« blicken läßt. Das Romantische, das sich bei ihm oft in einer Idealisierung seiner Personen äußert, wird in andern durch Übertreibung des Ausdrucks, wie in dem Bildnis seiner betenden Tochter Therese, zu unwahrer Pose und bekommt etwas Süßliches und Theaterhaftes. Der Einfluß der Romantik zeigt sich bei ihm dann ferner in einigen freien Darstellungen, vor allem in der Stoffwahl, wie in den Drei Marien am Ostermorgen und in dem Michel Angelo am Sterbebett der Vittoria Colonna, auch in der Kopie nach Courbets Somnambule und dann in einigen landschaftlichen Versuchen. Ein großes historisches Gemälde, der erste Gottesdienst der Pilgerväter in Amerika, das auf der Reise nach Amerika während des amerikanischen Sklavenkrieges verloren gegangen ist, ist nur noch in einer großen Steinzeichnung von Allebé erhalten.

Um zu zeigen, was die Tochter Therese Schwartze und die Enkelin Lizzi Ansingh, die Tochter einer geborenen Schwartze, »diesem großen und guten Künstler« (wie sie im Katalog aus Familienpietät sicherlich übertreibend sagen), leisten, lassen die beiden Damen auch verschiedene charakteristische Proben ihrer Kunst sehen. Von dem Einfluß des alten Schwartze ist jedoch nicht viel darin zu spüren, wenn man nicht wie bei Therese S. die Neigung zum Theaterhaften demselben auf die Rechnung setzen will, und die Neigung zur Idealisierung, zum Süßen, wie das bei einigen Kinder- und Jungenmädchenbildnissen hervortritt. Im übrigen steht aber Therese als Virtuosin des Porträts doch ganz selbständig da, und darin liegt ihre Bedeutung. Durch ihre mondaine Kundschaft ist sie aus einer Malerin menschlicher Physiognomien allmählich eine Malerin von eleganten Toiletten, wohlgepflegten Händen und einstudiertem Mienenspiel geworden. Eine große Psychologin ist sie zwar nie gewesen und durch Darstellung echter Menschlichkeit hat sie nie ergriffen. Im allgemeinen trifft sie besser den Charakter von Männern als von Frauen, vielleicht, weil die Männer, die sie gemalt hat, mehr Eigenart haben, als die Damen, die ihr gesessen. Das Bildnis ihrer Mutter macht eine Ausnahme, das zeigt einen Charakter; aber die andern weiblichen Bildnisse zeigen nur den weiblichen Typus, mit einem Stich ins Süßliche und Gemacht-Liebenswürdige. Zu den besten Bildnissen, die in der Ausstellung zu sehen sind, gehören die des Burengenerals Joubert (1890), das das Rijksmuseum hergegeben hatte, des Botanikers F. W. van Eeden (1899), des Malers Gabriel (1899) und des Herrn Wolmarans, Delegierten von Transvaal (1901); nicht zu vergessen das Bild ihres Mannes, des Herrn van Duyl (1893).

Lizzi Ansingh, Thereses Nichte, hat außer einigen sachlichen, natürlichen Porträtskizzen verschiedene ihrer phantastischen Stilleben eingesandt. In dem Zumlebenerwecken toter Nippessachen und Puppenfiguren entwickelt die Künstlerin ein nicht gewöhnliches Talent, und auch koloristisch ist ihr Werk nicht ohne aparte Reize. — Eine Schwester von Therese, Georgine Schwartze, zeigt einige wenig ursprüngliche Bildhauwerke, die sich nicht über das Niveau eines korrekten akademischen Klassizismus erheben. *M. D. H.*

LITERATUR

Oud-Holland's Kunst. Rembrandt-Studien en andere opstellen. Opgedragen aan Dr. A. Bredius en verlucht met 166 afbeeldingen. s'Gravenhage 1915, W. P. van Stockum & Zoon. 4°. Preis geb. 18 fl. (Zuerst erschienen unter dem Titel: Feestbundel Dr. Abraham Bredius aangeboden den achttienden April 1915. Amsterdam, Gebroeder Binger.)

Dieses umfangreiche und mit Abbildungsmaterial — in einem besonderen Bande — verschwenderisch ausgestattete Werk bildet ein sehr wichtiges Dokument der holländischen kunstgeschichtlichen Literatur und bedeutet zugleich eine Ehrung eines der ersten Kunstforscher und Kunstkenner Hollands, wie sie in solcher Aufmachung nicht oft einem Gelehrten zuteil wird. Die Mehrzahl der holländischen Kunsthistoriker gibt sich in dieser Festschrift ein Stelldichein; von denen, die das enge Gebiet der holländischen Kunst zu ihrem besonderen Arbeitsfeld gewählt haben, fehlt keiner. Einen großen Raum in dem Werk

nehmen, wie nicht anders zu erwarten ist, die Artikel ein, die sich mit dem Großmeister der holländischen Kunst, mit Rembrandt beschäftigen; und diese bilden unstreitig den interessantesten und wertvollsten Teil der Sammlung, zumal gerade in der Klärung und Lösung der künstlerischen und psychologischen Probleme, die Rembrandts geheimnisvolle Kunst noch bietet, die bedeutendsten älteren und die meistversprechenden jüngeren Forscher miteinander wetteifern. — Mit einer kleinen geistreichen Studie über Entlehnungen oder vielmehr Umformungen entlehnter Motive eröffnet N. Beets den gelehrten Reigen; er weist hier insbesondere auf die Ähnlichkeit hin, die zwischen einzelnen Radierungen von Tempesta, vor allem seinen Löwenjagden, und verschiedenen Rembrandtschen Radierungen besteht. Schmidt-Degeners feinsinnige Betrachtungen gelten Rembrandt und Homer; er bespricht die mehrfachen Darstellungen Homers, sowohl des Dichters selbst wie seiner Büste, die sich im Werke Rembrandts finden; zum Vergleich, um das Geniale oder vielmehr Kongeniale in Rembrandts Schöpfungen noch besser hervortreten zu lassen, zieht er die Homerdarstellungen eines niederländischen Primitiven, des Justus van Gent, und eines französischen Barockkünstlers, des Valentin, heran. Der Kunstforscher und Dichter ist hier in gleicher Weise am Worte. Schmidt-Degener bleibt nicht an der Außenseite der Erscheinung haften; er dringt tiefer; die Seele von Künstler und Kunstwerk, die bloß gelehrter Analyse ewig unzugänglich ist, sucht er zu erfassen. Leider verbietet es der Raum, eine für des Verfassers Betrachtungsweise charakteristische Probe hier anzuführen. — Zwei kleinere Beiträge zu dem Thema Rembrandt haben Frau J. Goekoop de Jongh und Professor J. Six beigesteuert; erstere handelt über den Mann mit der Lupe im New Yorker Museum, in dem die Dame durchaus den Philosophen Spinoza sehen möchte; sie versucht diese Identifizierung durch eine sehr gewagte Argumentierung wahrscheinlich zu machen, die aber wenig Überzeugendes hat. Professor Six glaubt in Rembrandts letzter Radierung, der Frau mit dem Pfeil (B. 202), das von Rembrandts Sohn Titus, der für seinen Vater in Leiden hausieren gehen mußte, bei einer solchen Gelegenheit als »een vrouwtje met en pappotgen by haer hebbende« angepriesene Blatt erkennen zu müssen; unter dem »pappotje«, wörtlich Breitopf = Breiesser, wäre dann der im Hintergrund befindliche Knabe Amor zu verstehen, der der Frau Venus den Pfeil entwendet hat! — Eine für die kunstgeschichtliche Forschung sehr wichtige Frage schneidet Hofstede de Groot in seinem Aufsatz »Rembrandt als Lehrer« an; er zeigt hier, wie Rembrandt in Arbeiten seiner Schüler selbst Veränderungen anbrachte oder durch den Schüler anbringen ließ, wie er die Gemälde, die er selbst gemacht hatte, kopieren ließ, und wie ferner seine Schüler lange, nachdem sie des Meisters Atelier verlassen hatten, Zeichnungen ihres Lehrers für eigene Kompositionen verwendeten. Er führt eine ganze Reihe von Beispielen an, die durch zahlreiche Abbildungen erläutert werden. Von einer kürzlich von der Prestelgesellschaft veröffentlichten, im Weimarer Museum befindlichen Zeichnung eines Rembrandtschülers ausgehend, die uns des Meisters Werkstatt mit verschiedenen, nach dem nackten Modell zeichnenden Lehrlingen vorführt, unterzieht Hofstede de Groot einige Aktstudien, die von Rembrandt oder seinen Schülern herrühren, einer eingehenden Prüfung; aus der Stellung und Haltung des Modells auf solchen Blättern, die offenbar gleichzeitig in derselben Sitzung angefertigt sind, sucht er dann Rückschlüsse auf den Urheber der betreffenden Zeichnung zu ziehen, was zum Teil zu sehr überraschenden Ergebnissen führt. — Eine sehr ausführliche und gründliche Studie über die in Rembrandts Werk topographisch festlegbaren Arbeiten hat F. Lugt unter dem Titel »Wandelingen met Rembrandt in Amsterdam« beigetragen, die inzwischen in wesentlich ausgebreiteter Form als Buch erschienen ist. Diese Abhandlung wirft nicht nur auf Rembrandts Arbeitsweise und Gewohnheiten ein neues Licht, sondern zeigt auch, mit wie ganz andern Augen als die Mehrzahl seiner Kunstbrüder Rembrandt die Stadt, in der er lebte, betrachtete; denen war es in der Regel nur um die architektonisch, historisch oder aus sonst einem äußerlichen Grunde merkwürdigen Stadtteile zu tun, während Rembrandt immer nur auf das Malerische des Aspektes ausging. Dennoch erscheinen unter dieser neuen Beleuchtung auch Rembrandts Amsterdamer Zeichnungen für die Geschichte des Amsterdamer Stadtbildes als sehr zuverlässige Zeugnisse. — In dem dann folgenden Rembrandt-Aufsatz verbreitet sich J. F. M. Sterck über die Beziehungen, die zwischen Rembrandt und Vondel bestanden haben; aller Wahrscheinlichkeit nach sind sie einander in dem Hause des kunstliebenden Jan Six, der mit den beiden befreundet war, zu wiederholten Malen begegnet; sie besaßen außerdem noch verschiedene andere gemeinsame Bekannte. Daß aber Rembrandt den großen Dichter auch abkonterfeit habe, dafür ist kein Beweis zu erbringen. Die auf beider Namen gehenden Zeichnungen stellen entweder nicht Vondel dar oder rühren nicht von Rembrandt her. Das von Freise in den Berliner Rembrandtzeichnungen reproduzierte Blatt z. B. ist offenbar ein Werk von Rembrandts Schüler Philips Koning, der Vondel öfters porträtiert hat, und die andere in Berlin bewahrte Zeichnung (H. d. G. 102), die unter dem Namen »Der Dichter Vondel vor seinem Hause« bekannt ist, kann nicht als ein Bildnis des Dichters angesehen werden. — Die Reihe der Rembrandtbeiträge wird beschlossen durch Jan Veth, der die Entwicklung eines (Bewegungs-) Motivs bei Rembrandt verfolgt. Es ist dies »het betoogend gebaar« (die darlegende Gebärde), die Bewegung mit der Hand, mit der man z. B. bei einem Gespräch oder einem Vortrag einen Gedanken unterstreicht, einem Beweisgrund mehr Kraft und Nachdruck verleiht. Dieser Geste begegnen wir besonders in den verschiedenen Bildnissen des Mennonitenpredigers Ansloo und den dazu gehörigen Vorstudien, und hier findet das Problem in dem großen Berliner Zweifigurenbild (Bode 282) seine endgültige Lösung für Rembrandt. Wir treffen die Gebärde unter anderem noch bei dem Goldwäger auf der gleichnamigen Radierung (B. 281), auf der Darstellung des Gleichnisses von den Arbeitern im Weinberg (Bode 220) und bei dem Banning Cocq auf der Nachtwache. — Von den übrigen Beiträgen zur holländischen Kunstgeschichte, die in dieser Sammlung vereint sind, seien noch erwähnt einige Artikel, die sich mit dem holländischen Kunstgewerbe befassen; so schreibt Dr. H. E. van Gelder über eine Haager Fabrik von Delfter Fayencen, Dr. Elisabeth Neurdenburg über die Delfter Fliesenfabrik der Familie Hoppesteyn und Ida Peelen über Hans Coenraed Brechtel, einen Haager Silberschmied deutscher Abstammung. *M. D. H.*

Verantwortliche Redaktion: Gustav Kirstein. Verlag von E. A. Seemann, Leipzig, Hospitalstraße 11a
Druck von Ernst Hedrich Nachf., G. m. b. H., Leipzig

KUNSTCHRONIK

Neue Folge. XXVII. Jahrgang 1915/1916 Nr. 10. 3. Dezember 1915

Die Kunstchronik und der Kunstmarkt erscheinen am Freitage jeder Woche (im Juli und August nach Bedarf) und kosten halbjährlich 6 Mark. Man abonniert bei jeder Buchhandlung, beim Verlage oder bei der Post. Für Zeichnungen, Manuskripte usw., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Hospitalstr. 11 a. Abonnenten der Zeitschrift für bildende Kunst erhalten Kunstchronik und Kunstmarkt kostenfrei. Anzeigen 30 Pf. die Petitzeile; Vorzugsplätze teurer.

ZUR IKONOGRAPHIE DES KRIEGES

Die zahlreichen Aufsätze in deutschen Zeitschriften, die sich mit der Ikonographie des Krieges beschäftigen, haben bisher nur die europäische Kunst in den Kreis ihrer Betrachtung gezogen; die asiatische Kunst ist dabei unberücksichtigt geblieben. Diese Lücke sucht für ein großes Gebiet, nämlich für Vorderindien, Colonel T. H. Hendley im Aprilheft des Journal of Indian Art and Industry auszufüllen. Ein reiches Material ist hier zusammengetragen; siebzehn Foliotafeln führen eine ganze Reihe von Schlachten- und Belagerungsbildern aus der indischen Kunst vor; sie gehören aber fast ausschließlich dem beginnenden 17. Jahrhundert an. Ein kleiner Teil davon sind Illustrationen zu dem Razmanama, einer verkürzten und ins Persische übersetzten Ausgabe der großen indischen Heldengedichte, der Ramayâna und des Mahabharatta; die Mehrzahl ist aber dem Akbarnama betitelten historischen Werke entnommen, in dem die Taten des Mogulkaisers Akbar (1542—1605) erzählt werden. Die bedeutendsten Künstler jener Zeit haben an diesen Werken gearbeitet; wir finden unter ihnen den Zeichner Daswanth und den Illuminator Tulsi als die berühmtesten, ferner die Zeichner Basawan, Muskina und Lal, die Maler Bhora, Thura, Paras, sowie die als Maler und Zeichner zugleich tätigen Jagan, Kaimkaran und den älteren Madhu. — Das Exemplar des Razmanama, nach dem die Aufnahmen gemacht sind, befindet sich im Besitz des Maharâja von Jaipur und liegt in einer fast vollständigen Faksimileausgabe vor, die 1886 als Privatdruck bei Griggs, dem Verleger des Indian Journal, erschienen ist (Memorials of the Jaipur Exhibition, Band IV). Das andere Werk, die Akbarnama, wird in der indischen Abteilung des Viktoria- und Albertmuseums in London bewahrt. Von der Kriegführung in Indien um 1600 gibt dasselbe eine deutliche und zuverlässige Vorstellung, im Gegensatz zum ersten Werk, das uns ja in eine sehr ferne und zum Teil sagenhafte Vergangenheit versetzt, in der Riesen und Ungeheuer an den menschlichen Kämpfen teilnehmen und deren Darstellung natürlich auf Phantasie beruht. Wir sehen hier die Heeresführer in ihren zweiräderigen Streitwagen, nicht unähnlich den alten assyrischen Königen, gegeneinander rennen; Pfeile durchschwirren die Luft, im Nahkampf mordet man einander mit Schwert und Lanze, während Kamelreiter hinter der Schlachtordnung gleich dem Heineschen Tambourmajor die Kämpfenden durch Trommelwirbel anfeuern müssen. Die Miniaturen aus der Akbarnama muten uns dagegen in stofflicher Hinsicht moderner an; natürlich bilden Lanze, Bogen und Schwert auch hier noch die Hauptausrüstung des Kriegers; aber daneben sieht man doch lange Musketen und schwere Feldgeschütze. Sehr merkwürdig ist ein Bild, wo diese unförmigen Kanonen von einem Gespann von acht Büffeln einen fast ganz senkrecht gezeichneten Berg hinaufgezogen werden, während eine große Eskorte durch Zurufe und Schläge die Tiere ermuntert und teilweise selbst mit Tauen mitziehen hilft (Zeichnungen von Muskina, Farbe von Paras). Auf einem anderen Blatt, einer Darstellung der Belagerung der Felsenfeste Chitor (1567) werden uns die durch die artilleristische Kunst hervorgerufenen Schrecknisse des Krieges vorgeführt; ein Festungsturm ist in die Luft gesprengt und stürzt mit den in eine Wolke von Pulverdampf gehüllten Verteidigern auf die Angreifer zurück, die aber vorläufig noch seelenruhig ihre Schilde wie Regenschirme zur Deckung über sich halten (Zeichnung von Muskina, Farbe von Thura). Auf einer dritten Darstellung sehen wir die Belagerer Palisadenwälle rings um die Festung anlegen, mit einer Sorgfalt und mathematischen Genauigkeit, die unseren modernen Schanzengräbern alle Ehre machen würden (Zeichnung von Muskina, Farbe von Thura). Die Gesetze der Perspektive beachten diese Künstler noch nicht; alles ist flächig, und es fehlt jede Tiefenwirkung. Aber im einzelnen sind Figuren und Landschaftliches peinlich minutiös beobachtet und in scharf umrissenen Silhouetten, wie es die Manier der persisch-indischen Miniaturmaler war, zur Darstellung gebracht. — Außerdem enthält das interessante Heft Naturaufnahmen nach einigen dieser alten indischen Befestigungsanlagen, von denen die meisten heute Ruinen sind, aber als solche immer noch von ehrfurchtgebietender Monumentalität. Zu den wenigen alten Befestigungswerken, die noch heute im Gebrauch sind, gehört das Fort in Agra, das in seiner gegenwärtigen Gestalt aus der Zeit des oben genannten Kaisers Akbar stammt, das aber mit seinen aus rotem Sandstein errichteten zinnengekrönten Mauern und Toren auf eine moderne Belagerung doch nicht eingerichtet scheint. — Von den andern Tafeln seien noch erwähnt für die Bewaffnung interessante Abbildungen von Mogulkriegern und die Bildnisse der verschiedenen Eroberer Vorderindiens von Alexander dem Großen bis auf Lord Clive, wobei ein feiner Unterschied gemacht wird zwischen den Eroberern, die ihre Taten mit einem Schein von Recht umkleideten, wie Alexander, Sivaji und Clive, und allen andern, die bloße Freibeuter (raiders) waren. Auf den Text, der eine übersichtliche Darstellung der indischen Begriffe über Krieg und Kriegführung gibt, immer mit interessanten sachlichen Hinweisen auf die moderne Methode und sogar mit Zitaten aus Bernhardi, kann ich in dieser nur der Kunst geweihten Zeitschrift weiter nicht eingehen. *M. D. H.*

BERLINER AUSSTELLUNGEN

Die Kunsthandlung Fritz Gurlitt eröffnet den zweiten Kriegswinter mit einer Ausstellung von Werken Hans Thomas. Diese rückschauenden Ausstellungen bei Gurlitt haben ihren besonderen Reiz in der Intimität ihrer Wirkungen. Wir sahen dort Corinth anders als in der großen Sezessionsschau, Liebermann anders als so oft bei Cassirer, erhielten eine neue Anschauung von Slevogts Schaffen und haben nun Gelegenheit, bei einem Hans Thoma zu verweilen, der nicht ganz der gleiche ist wie der offizielle Maler des deutschen Gemüts, als der er für gewöhnlich gegeben wird. Es ist hier mehr der Nachdruck auf den Maler Hans Thoma gelegt, und wenn der Poet ein wenig zu kurz kommt, so ist es nicht eben zum Schaden des Künstlers. Der allzu stark aufgetragenen Gefühlsinnigkeit eines Mondscheingeigers sind wir nun einmal müde geworden. Und auch die Teutonen und Ritter Thomas, von denen doch wenigstens Proben gezeigt werden, haben nicht die sinnliche Gewalt Böcklin-

scher Erfindungen, sind nicht mehr als ein ferner Abglanz von dessen Gestaltenwelt. Man kann sie abziehen, und es bleibt, wie diese Ausstellung lehrt, ein stiller und empfindsamer Künstler, der den Stimmungszauber einer ruhigen Landschaft mit eigenen Mitteln im Bilde zu bannen weiß, der auch mit ruhiger Sachlichkeit den Zügen eines menschlichen Antlitzes nachzugehen versteht. In seinen Naturschilderungen liegt die eigentliche Stärke von Thomas Kunst. Er hat für die Main- und Taunuslandschaften eine Reihe von Formulierungen geschaffen, die bleiben werden. Er hat diese seine zweite Heimat mit der gleichen Liebe gesehen wie Leistikow seine märkischen Seen und Wälder, und er hat wie dieser einer Landschaft ihren bildhaften Ausdruck gegeben. Es ist schöpferische Phantasie auch in solchem Schaffen. Und es gehört mehr bildnerische Intensität dazu, einem Stück Natur das eigene Gepräge zu leihen, als mit den Requisiten einer ererbten Romantik Märchenbilder zu stellen. So scheint es, daß der Thoma, der in Courbets Sphäre sein Handwerk erlernte, länger fortwirken wird als der andere, der durch den starken Eindruck der Böcklinschen Kunst von seinem geraden Wege abgelenkt wurde. Es wäre trotzdem falsch, unter diesem Gesichtspunkt das Werk des Künstlers reinlich in zwei Hälften zerlegen zu wollen. Auch in dem Landschafter Thoma verleugnet sich nicht das lyrische Empfinden, das ihn trieb, in Bildern zu dichten und zu erzählen, und in den figuralen Kompositionen kommt nicht immer der Beobachter und Maler zu kurz. Eine Ruhe auf der Flucht nach Ägypten bleibt mit ihrem archaistischen Spiel ein Stück intimer Naturschilderung. Und in den besten Landschaftsbildern kann man es beobachten, wie der Maler stellenweise aussetzt, weil der lyrischen Haltung im ganzen Genüge getan schien. Man könnte in der Definition Thoma als den künstlerischen Antipoden Trübners bezeichnen, dieser ganz Artist und bis zu einem gewissen Grade Theoretiker, dem die Materie letzten Sinn und Schönheit eines Bildes bedeutet, jener niemals Maler bis zu dem Grade, daß ihm handwerkliche Vollendung das Daseinsrecht des Kunstwerks zu legitimieren schien. Unter diesem Gesichtspunkte sollte es zu denken geben, wenn Thoma so gern als der deutscheste aller Maler gepriesen wird. Es ist wahr, daß Altdorfer nur ein Deutscher sein konnte, wenn der Vergleich in aller respektvoller Distanz gestattet ist. Aber darum sollte doch Hans Holbein unvergessen bleiben, und unter den neueren neben Thoma ein Wilhelm Leibl, dessen persönliches Verdienst mehr und mehr in seinem sogenannten »Kreise« unterzugehen droht.

Der Ruhm Hans Thomas ist heut so sehr gefestigt, daß eine ruhige Diskussion der Werte an dieser Stelle und im engeren Kreise eines kunstverständigen Publikums nicht der Gefahr mißverständlicher Auffassung ausgesetzt ist. Man braucht nur, um von der Gegenseite den Maßstab zu gewinnen, im Künstlerhause die Gedächtnisausstellung Max Uths zu sehen, um zu empfinden, was Thomas Künstlerschaft bedeutet, wie turmhoch er sich über das geschäftige Talent eines geschickten Bildermalers erhebt. Man mag sich prüfen, was von all den verschiedenartigen Motiven Uthscher Landschaftsmalerei im Gedächtnis haftet, wie einprägsam dagegen Thomasche Bildformulierungen sind. Man darf sparsam sein mit dem Meistertitel, und es ist gut, mit Superlativen zu geizen, damit sie an ihrer Stelle auch ihren Klang bewahren. Aber man möchte sich manchmal das komplizierte System der Rangklassen wünschen, das die chinesische Ästhetik geschaffen hat, um den weiten Abstand zwischen der bedingten Anerkennung eines wahren Künstlers und eines tüchtigen Handwerkers nach Billigkeit zu unterscheiden. *Glaser.*

NEKROLOGE

Gabriel von Max †. Am 24. November starb Gabriel von Max im Alter von 75 Jahren in München, das seit mehr denn einem halben Jahrhundert seine zweite Heimat geworden war. Man darf wohl sagen, daß der berühmte Meister sich als Künstler schon lange überlebt hatte; gehörte er doch zu jenen Münchner Malern, die in den sechziger und siebziger Jahren des vergangenen Jahrhunderts wirklich abgerundete Kunstwerke von hohem malerischen Reiz schufen, in der Folgezeit aber in immer schlimmerer Weise verflachten. Max interessierte sich schon früh für Mystik, Spiritismus und für Anthropologie. Aber es war ihm nicht gegeben, mit seinem Wissen und seinem halben Gelehrtentum über das Gegenständliche wirklich hinauszukommen, es unbedingt künstlerisch zu formen und bleibende tiefe Wirkung zu erzielen. All die Darstellungen ekstatischer, leidender Frauen aus der Welt des Glaubens, der Literatur und des Spiritismus sind ebenso wie seine Affenbilder mit ihren humoristisch-satirischen Tendenzen im Grund nur auf Sensation und große Publikumswirkung gerichtete Illustrationen, die Max von Jahr zu Jahr schlechter komponierte und noch schlechter malte. Dazu kommt, daß Max zu denen gehörte, bei denen der Bildtitel dem Ganzen erst die rechte Würze verleiht.

Gabriel von Max kam am 23. August 1840 als Sohn eines talentierten Bildhauers in Prag zur Welt, wurde mit 15 Jahren Schüler der Prager und drei Jahre später Schüler der Wiener Akademie. 1863 kam er nach München zu Piloty, bei dem er gleichzeitig mit Makart studierte. Seit jener Zeit hatte Max sich in München dauernd ansässig gemacht.

Von seinen Werken seien hier die berühmtesten seiner Glanzzeit dem Leser ins Gedächtnis gerufen: Die »Märtyrerin am Kreuz« (1864), »Der Anatom« (1869), »Die Löwenbraut« (1875); das erste in der langen Reihe der Affenbilder: »Schmerzvergessen« (1871), der Haeckel gewidmete »Pithekanthropus alalus«, das »Kunstrichterkollegium« in der Neuen Pinakothek, die auch die für Max nicht nur wegen der Darstellung, sondern auch wegen der sehr kunstvollen Behandlung des weiß in weiß sehr charakteristische »Katharina von Emmerich« besitzt. Eine Gedächtnisausstellung würde wohl zeigen, daß es ungerecht wäre, Max nur nach den zahllosen süßlichen Frauenköpfen zu beurteilen, mit denen der unermüdliche Künstler in späteren Jahrzehnten den Kunstmarkt überschwemmte, sondern daß man in ihm doch einen Maler von Rang erkennen muß, der sich in den siebziger Jahren mit Werken wie dem »Sommertag« der Berliner Nationalgalerie einen festen Platz in der Geschichte der neueren deutschen Malerei errungen hat. *A. L. M.*

AUSSTELLUNGEN

Frankfurter Ausstellungen. Im August-September veranstaltete der Kunstverein eine Ausstellung, deren Thema ein gegenständliches war: der Taunus im Bild. Und es war ein dankbares Thema, das die aufgewendete Mühe reichlich lohnte. Ist es doch ungemein reizvoll zu sehen, wie die fernere oder nähere Umgebung einer Stadt, in der eine ununterbrochene Kunstübung zu Hause ist, auf die in ihr ansässigen Künstler gewirkt hat und wirkt, in welcher Weise und wie verschiedenartig der gegebene Rohstoff von den einzelnen Zeiten und einzelnen Künstlern verarbeitet wird.

Die Ausstellung setzte gleich mit einem vollen Akkord ein: dem auch von Bode für Elsheimer in Anspruch genommenen Bildchen des Historischen Museums (Prehnsches Kabinett) mit der Ansicht von Frankfurt und dem freilich reichlich nahe gegebenen Taunus im Hintergrunde. Sonst ist die Ausbeute aus dem 17. und 18. Jahrhundert

einigermaßen spärlich; die Merianschen Ansichten sind auch hier wichtig. Blieb doch der Taunus als Gebirge im einzelnen und als Zielpunkt von Wanderungen lange ungekannt und ungenutzt. Aus der Zeit vor Goethe — von dem selbst eine Taunuslandschaft mit Kapelle gezeigt werden konnte — wissen wir kaum von zwei oder drei Leuten, die den Feldberg bestiegen haben: und wenn der bekannte Kunstschriftsteller Hüsgen bei der Rückwanderung vom Feldberg 1775 den Abstieg so steil und steinig findet, daß er und seine Begleiter »auf der notwendigen Hälfte des Leibes rutschen« müssen, so mag man sich klar machen, wie lange es dauern mußte, ehe ein intimeres Verhältnis zum Taunus und seinen Schönheiten in weiteren Kreisen Wurzel fassen konnte. Mit dem Beginn des 19. Jahrhunderts setzt dann dieses aber ein: zunächst äußert es sich mehr in Zeichnungen, auch von Dilettanten, in Stichen; aber schon erscheinen auch Maler wie Kaspar Schneider von Mainz, Anton Radl, Carl Morgenstern auf dem Plan. Den Zusammenhang mit der Touristik bewahrt auch noch ein köstliches Werk von dem später in Düsseldorf ansässigen Adolf Schmitz, das vor nicht langer Zeit vom Historischen Museum erworben wurde: Rast auf dem Feldberg (1853); eine Gruppe von Personen zwanglos lagernd und sich bewegend, in völliger Unbefangenheit aufgefaßt und wiedergegeben, von Licht und Luft derartig umflossen, ja durchtränkt, daß man auch hier von einem deutschen Pleinairismus (Anfang der fünfziger Jahre!) zu sprechen versucht ist. Einen Höhepunkt bedeuten dann für die Schilderung des Taunus die Dielmann, Peter Becker, Burnitz, Burger, L. Eyssen, Ph. Rumpf, denen sich Hugo Kauffmann, W. A. Beer, E. Schalck, P. Klimsch u. a. m. mit einzelnen Werken anschließen. Wie einige von ihnen auch Genremäßiges in die Landschaft und die Schilderung von Städtchen und Dörfern hineintragen, Burger in seinen winterlichen Jagdbildern eine Spezialität ausbildet, so fehlt es auch sonst nicht an Raritäten. Der in bescheidenem Format so feine liebenswürdige Th. Reiffenstein wartet mit einer — für den Fürsten von Solms-Braunfels entstandenen — riesigen Leinwand auf, die, belebt durch eine schön aufgebaute Hirsch- und Rehstaffage, das Schloß Braunfels als eine Art Gralsburg zeigt. Auch der seltene Teutwart Schmitson war mit mehreren Bildern vertreten, desgleichen Ad. Schreyer, Scholderer und Hans Thoma; letzterer mit einer prachtvollen, im Vordergrund dunklen, nach dem Mittelgrund zu ein sehr lebhaftes, frisches Grün zeigenden Ansicht von Falkenstein. Im ganzen konnte beobachtet werden, wie man sich auf die leicht zugänglichen Reize des Gebirges beschränkt. Cronberg, Eppstein, Falkenstein, Königstein und ihre Umgebung sind die regelmäßig wiederkehrenden Vorwürfe. Steinhausen verläßt auch hier die Heerstraße und geht intimeren Reizen nach, die denn auch in seinen Kompositionen als Schauplatz und Hintergrund dienen (z. B. im Barmherzigen Samariter), ohne damit viel Nachfolge zu finden. Auch die neueren und neuesten Schilderer, Boehle, Brütt, Fr. Wucherer, W. Kalb, Jac. Nußbaum, Egersdörfer, schürfen kaum tiefer, so sehr die fortgeschrittenen Darstellungsmittel ihren Bildern zugute kommen. Wilhelm Altheim bewährt sich dagegen wieder als originale Kraft.

Der auch während des Krieges unermüdlich rührige Kunstsalon Schames zeigte vor kurzem Werke des Düsseldorfers Werner Heuser und des in Frankfurt ansässigen Schweizers Alexander Soldenhoff, die in ihrer Gegensätzlichkeit — lastende Formen von sehr ausgeprägtem Gefühl für den kubischen Raum gestaltet, die Farbe stumpf erdig bei dem ersteren; bei dem anderen eine helle Farbigkeit und leichtere Formung — höchst pikant wirkten. — In dem Schaffen von Mathilde Battenberg, die ebendort ausgestellt hatte, spricht sich ein reifes Können und ein geläuterter Geschmack aus, die ebensowohl ihren Stilleben wie ihren Landschaften und Porträts (besonders denen jugendlicher Personen) zugute kommen. Landschaften der neuesten Zeit zeigen sie mit ihrer bisherigen Entwicklung fernerliegenden Problemen beschäftigt, bezüglich deren sie noch zu keinem befriedigenden Resultat gekommen zu sein scheint.

FORSCHUNGEN

Zwei Bildnisse von Anton Graff. Im folgenden handelt es sich nicht um die Bekanntgabe neuentdeckter Graffbildnisse, sondern um die Festlegung einiger Daten, die sich auf zwei eigenhändige Werke des berühmten Bildnismalers beziehen. Diese Graff-Originale befanden sich vordem in Privatbesitz und waren der Öffentlichkeit nicht zugänglich; neuerdings sind sie in zwei öffentliche Sammlungen übergegangen.

Das eine stellt den Archäologen und Freund Winckelmanns Philipp Daniel Lippert (1702—1785) dar und ist eine von Graff herrührende Wiederholung seines Lippert-Bildes in der Leipziger Universitätsbibliothek. Dies ist nach Muthers Monographie (1881) unter Nr. 37 und Vogels Tafelwerk (1898) unter Nr. 43 für den Buchhändler Reich 1774 gemalt und zeigt Lippert im graugrünen Hausrock, mit offenem Hemd und einer weißen, turbanartigen Hausmütze, die an Winckelmanns Kopfbedeckung auf dem Maronschen Bilde in Weimar erinnert. Die bisher nicht bekannte Wiederholung gehört dem Herzoglichen Lindenau-Museum in Altenburg und wurde diesem im vorigen Jahre zugleich mit mehreren kleinen Bildnissen des 18. Jahrhunderts von dem Mitgliede seines Kuratoriums, Geh. Baurat Wanckel in Altenburg geschenkt. Nach Mitteilung des Stifters stammt das schöne Bild aus dem Besitz seines Großvaters, des Malers und Restaurators August Ferdinand Schiertz, geboren in Leipzig 1804, gestorben 1878, von dem das Leipziger Museum der bildenden Künste zwei kleinere Werke besitzt. Schiertz war ein tüchtiger Landschafter älterer Schule, wie man aus mehreren Gemälden seiner Hand erkennt, die Geh. Rat Wanckel in seiner Wohnung als Wandschmuck bewahrt. Auch sammelte Schiertz mit gutem Verständnis Werke älterer Meister. Das aus seinem Besitz stammende Lippert-Bild stimmt in der Größe (63 : 51 wie bei Vogel, Muther 61 : 49), in den Farben und der ganzen Malweise mit dem bei Vogel abgebildeten Porträt überein. Wie getreu übrigens Graffs Pinsel die Persönlichkeit des Archäologen wiedergibt, dem Justi in seinem Winckelmannwerke I², Seite 335 ff. ein besonders anziehendes Kapitel widmet, ersieht man am besten durch Vergleichung mit dem schönen Kupferstich von Chodowiecki, der den schwerhörigen Lippert im Gespräch mit Zingg darstellt (Wilh. Engelmann, Chodowiecki, Nr. 882). Der Stich selbst stammt zwar aus späteren Jahren, gibt aber eine Zeichnung Chodowieckis aus dem Jahre 1773 getreulich wieder.

Etwa derselben Zeit entstammt ein Lessing-Bildnis von Graff, das bis zum März dieses Jahres der Frau Amtsgerichtsrat Lessing in Leipzig gehörte und dann durch Vermittelung der Kunsthandlung P. H. Beyer & Sohn an das Museum für Geschichte der Stadt Hamburg gelangte. Dieses stadtgeschichtliche Museum, für das die Stadt Hamburg einen Neubau in der Nähe des Ledererschen Bismarck-Denkmals nach dem Kriege auszuführen gedenkt, besaß bisher nur eine Kopie des ehemals in Hamburg befindlichen Originals, die der Geh. Justizrat Lessing in Berlin dem Museum geschenkt hatte. Die zweifellos von Graffs Meisterhand stammende Leipziger Wiederholung weicht nur in geringfügigen Einzelheiten (so der Höhe der Perücke)

von dem Bilde ab (Muther Nr. 19, Vogel Nr. 23). An Schönheit des Ausdrucks übertrifft es so erheblich die moderne Kopie, daß die Erwerbung des Graff-Bildes von seiten des Museums als eine sehr glückliche bezeichnet werden darf.

Bei dieser Gelegenheit sei auf ein angebliches Lessing-Bild hingewiesen, das sich im Besitz des Professor Seitz in Roth bei Nürnberg befindet und das nach seiner Mitteilung sein Vater, der bekannte Kleinmaler Anton Seitz, in den siebziger Jahren im Kunsthandel erwarb. Dieses Porträt befand sich in der Darmstädter Jahrhundertausstellung als Lessing-Bildnis von Anton Graff und ist in dem Werke von Professor Georg Biermann, »Deutsches Barock und Rokoko« Band I, Seite 298, abgebildet, wobei jedoch mit der von Emil Waldmann getadelten Unzuverlässigkeit die beiden Lessing-Bilder Nr. 498 und 499, nämlich das der Leipziger Universitätsbibliothek (die bekannte eigenhändige Wiederholung für Buchhändler Härtel) und das von Professor Seitz verwechselt sind. Die Größe des letzteren, Höhe 0,635 m und Breite 0,515 m, weicht erheblich von den Maßen der bekannten Graffschen Lessing-Bilder ab (Höhe 0,56 m, Breite 0,47 m). Mit Lessing scheint der Dargestellte nichts zu tun zu haben, dagegen ist es nicht ausgeschlossen, daß das Bild von Anton Graff herrührt. *J. B.*

Neues zur Kunstgeschichte im Bodenseegebiete. In der Zeitschrift für die Geschichte des Oberrheins (N. F. XXX, 4) veröffentlicht Geh. Rat Dr. Obser einen höchst interessanten und für die kunstgeschichtliche Forschung ergiebigen Aufsatz über Künstler des Salemer Klosters für die Zeit von 1471—1610. Nicht bloß werden eine ganze Reihe bisher unbekannt gebliebener Künstler- und Kunsthandwerkernamen festgestellt, sondern auch eine Anzahl von Werken sind auf Grund der Klosterrechnungen und der »Annalen« nachweisbar. Darunter sei namentlich hervorgehoben der Schöpfer des herrlichen, zum Teil noch erhaltenen Chorgestühls, Meister Melchior Binder von Hundersingen (1588—1601). Aber auch die Nachweisung von Steinmetzen, Tafel- und Glasmalern, Gold- und Kupferschmieden u. s. f. bringt viel Interessantes und klärt das Kunstleben in der Bodenseegegend. Für Erforschung und Gliederung der Kunstverhältnisse am Ausgang des 16. Jahrhunderts ist dank dieser Veröffentlichung neuer Boden gewonnen. *Bgr.*

GESELLSCHAFTEN

In der letzten Sitzung der **Königlichen Archäologischen Gesellschaft** in **Amsterdam** am 8. November sprach Professor Dr. Leo Puyvelde aus Gent über den Umschwung, der sich in der niederländischen Malerei des 15. Jahrhunderts zum Realismus vollzog. Der von zahlreichen Lichtbildern begleitete Vortrag war eine gedrängte Zusammenfassung der Untersuchungen und Ergebnisse, die Puyvelde über die Beziehungen zwischen Theater und Malerei gegen Ende des Mittelalters in einer von der Königlichen Vlämischen Akademie in Gent herausgegebenen Preisschrift veröffentlicht hat (Leo van Puyvelde, Schilderkunst en Tooneelvertooningen op het einde van de middeleeuwen. Gent 1912, A. Siffer; kürzlich in den Verlag von Nijhoff im Haag übergegangen). Nach P. ist der Realismus in der Malerei die Resultante von geistigen Strömungen, wirtschaftlichen Kräften und gewissen Rasseneigenschaften. Daß die theologische Literatur, im besondern der Pseudo-Bonaventura, und, wie Mâle annimmt, das geistliche Schauspiel den Realismus erzeugt haben, wird von P. mit Entschiedenheit bestritten; die Polemik gegen Mâle nahm daher in Puyveldes Ausführungen einen großen Platz ein. Die Mystik und das franziskanische Gefühlschristentum halfen nur die geistige Atmosphäre schaffen, in der auch die Künstler jener Zeit atmeten. Dem Schauspiel schreibt P. nur insofern einigen Einfluß zu, als es in manchen Fällen die christliche Ikonographie modifiziert hat; die Wirkung desselben betraf jedoch nur Details in der Darstellung religiöser Vorgänge, in den Attributen und im Kostüm der Figuren, ließ jedoch die Anschauungsweise und die technischen Mittel völlig unberührt. Die Malerei folgte ihren eigenen immanenten Gesetzen und wurde keine Dienerin einer fremden Kunst. *M. D. H.*

VERMISCHTES

Aus dem spanischen Kunstleben. In der Alhambra haben in den letzten Jahrzehnten kunstbegeisterte Architekten mit ihren von bester Absicht erfüllten Restaurierungsarbeiten mehr Schaden als wirklich Gutes gestiftet. Diesem allzu sehr fälschenden Restaurierungsverfahren ist nun Einhalt geboten worden. Ehe man den sehr bedrohten, in schlechtem Zustand befindlichen Patio del Haren wiederherstellt, hat nun der Präsident der Denkmalschutzkommission, der durch seine Verdienste um Greco und Toledo bekannte Marqués de la Vega, den betreffenden Architekten ein Musterbeispiel für ihre zukünftigen Arbeiten vor Augen geführt in der nun glücklich zum Abschluß gelangten Wiederherstellung des Patio de Yeso im Alcazar zu Sevilla. Über diese Arbeit, die an wichtigen künstlerischen Entdeckungen reich war, gibt ein von zahlreichen Abbildungen begleiteter Bericht der Comisaria regia del Turismo Aufschluß. Man darf diese Wiederherstellung des Patio del Yeso wirklich in jeder Hinsicht eine vorbildliche Leistung nennen. Hoffentlich beweisen die Konservatoren der Alhambra nicht nur die gleiche Pietät gegenüber dem Alten, sondern auch denselben Geschmack, mit dem der Marqués de la Vega dem maurischen Schloßhof zu neuem Leben verholfen hat. — In Valladolid wurde unlängst als Ehrung für Cervantes in dem Haus, das der große spanische Dichter einst bewohnte, eine Cervantesbibliothek eingerichtet. Die Arbeiten unterstanden auch hier dem Marqués de la Vega. Nachdem mit Hilfe des Königs und verschiedener Kunstfreunde das alte Cervanteshaus vor dem Abbruch gerettet und die Nachbarhäuser dazu erworben werden konnten, wurde in dem Oberstock des eigentlichen Cervanteshauses eine einfache spanische Wohnung im Stil von 1600 eingerichtet, in den unteren Räumen ein großer Lesesaal und in den miteinbezogenen Nachbarhäusern eine Cervantesbibliothek sowie eine Druckerei. — In Barcelona ist das Gran Teatro an der Rambla vollständig niedergebrannt. Seit 1786 hatte kein großer Brand dieses Theater heimgesucht, das zu den ältesten Spaniens gehört; wird doch seit 1560 an dieser Stätte Theater gespielt. *a. l. m.*

Verantwortliche Redaktion: Gustav Kirstein. Verlag von E. A. Seemann, Leipzig, Hospitalstraße 11a
Druck von Ernst Hedrich Nachf., G.m.b.H., Leipzig

KUNSTCHRONIK

Neue Folge. XXVII. Jahrgang 1915/1916 Nr. 11. 10. Dezember 1915

Die Kunstchronik und der Kunstmarkt erscheinen am Freitage jeder Woche (im Juli und August nach Bedarf) und kosten halbjährlich 6 Mark. Man abonniert bei jeder Buchhandlung, beim Verlage oder bei der Post. Für Zeichnungen, Manuskripte usw., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Hospitalstr. 11 a. Abonnenten der Zeitschrift für bildende Kunst erhalten Kunstchronik und Kunstmarkt kostenfrei. Anzeigen 30 Pf. die Petitzeile; Vorzugsplätze teurer.

WIE JARO SPRINGER FIEL

Von seiner Gefechtsordonnanz erzählt*)

Als Mitte August die Nachricht kam, Jaro Springer sei vor Nowo Georgiewsk gefallen, hat wohl mancher von denen, die ihm einen Nachruf schuldig zu sein glaubten, empfunden, daß über eine solche Erscheinung mit dem vollen persönlichen Reiz nur Jaro Springer selbst hätte schreiben können. Er fehlte seinen Freunden zum erstenmal. Nun kommt aus seiner Kompagnie eine Stimme; dort war er nicht der langgediente Museumsbeamte, der »ererbt zur Kunstgeschichte gehörte«, sondern »auf sich selber stand er da ganz allein« — und wer ihn im Leben richtig gesehen hat, wird die Unteilbarkeit seines Wesens auch in diesen letzten Tagen wiederfinden mit jener Mischung von Gefühlen, die für seine Freunde in den Worten lag: »der ganze Springer«. — Wir lassen nun den Bericht folgen. Er lautet:

Hauptmann Springer erfreute sich in der Kompagnie allgemeiner Beliebtheit. Er war von den Offizieren, die viel mit ihm zusammenkamen, sehr geschätzt, und seine offene Freundschaft wurde gesucht. Andererseits hatte er auch seine Feinde, da viele ihn nicht verstanden. Sein Brigadekommandeur, der die beiden Landwehrregimenter führte, zeichnete ihn oft, in Gegenwart von Offizieren, durch langen freundschaftlichen Händedruck aus. Hauptmann Springer liebte die Gesellschaft; für gewöhnlich war wenigstens einer von seinen Offizieren um ihn. In Gefechten und angesichts der Gefahren war ich ihm als seine Ordonnanz unentbehrlich. Diesen Posten bekleidete ich während seiner ganzen Kriegstätigkeit im Felde. Nie scheute er, auch meine Ratschläge anzuhören und auch öfter auszuführen und, wenn er mir einige Minuten vor seiner tödlichen Verwundung versicherte: »Daß ich auch Sie verlieren mußte, Sie waren mir meine beste Kraft«, so bin ich stolz auf diese Worte. Sie sind mir meine höchste Auszeichnung in diesem Kriege. Eine große Freude machte es ihm immer, wenn er soldatische Tugenden würdig belohnen konnte, dann war er stets aufgelegt und zu Scherzen bereit. Er selber war sehr mutig und bei allen Gefechten stets vorne zu finden. Furcht kannte er nicht, deshalb setzte er mehrere Male sein Leben aufs Spiel, er mußte aber stets Mutige um sich haben. Bei feigen Menschen verlor er seine Sicherheit, und seine polternde Ausdrucksweise kam dann sehr zur Geltung. Bestrafungen ließ er nicht gern machen, ich glaube, während seiner Kriegszeit nur eine einzige. So lange er die Kompagnie befehligte, war der Ton ein viel besserer, wie ich es früher erlebt hatte. Er unterhielt sich gerne mit seinen Mannschaften, und jeder hatte sich seines Wohlwollens zu erfreuen, wenn er in einer besonderen Angelegenheit um Auskunft bat. Auf jede Weise versuchte er es seiner Kompagnie so leicht wie möglich zu machen; kamen schwere Tage, so machte sein derber Humor manchen wieder lebendig. Wie jeder gemeine Soldat, so entnahm er auch seinen Teil aus der Gulaschkanone. Er war nicht verwöhnt und hörte auch nicht gerne, wenn ich für die Mannschaften mal das Essen ab und zu tadelte. Manchmal gab es auch gar kein Essen, wenn wir dem Feind zu sehr auf den Fersen waren. Dann hungerte er mit und schob Kohlendampf, wie der Soldatenmund zu sagen pflegte. Wir alle haben uns gewundert, daß er so lange die Strapazen ertragen konnte. Wie oft schlief er auf hartem Boden im Schützengraben, dann deckte ich ihn mit meinem Mantel zu, da sein Bursche wieder mal nicht nachgekommen war. Den Sturm auf die Vorstellung Pucsin der Festung Nowo-Georgiewsk übernahm er durch seine Kompagnie für das Ersatz-Bataillon. Die Kompagnie hatte sich in früheren Kämpfen schon glänzend bewährt, sie war erprobt und nicht unerfahren. Zunächst galt es, sich zum Drahtverhau der Russen heranzuarbeiten. Dies konnte nur lautlos und in der Nacht geschehen. Als wir zu diesem Zwecke aus einem Vorpostenwald herausgetreten und ausgeschwärmt waren, erhielten wir, da die Russen auf ihrer Hut waren, heftiges Gewehr- und Granatfeuer. Leider gab es einige Tote und Verwundete. Hierdurch wurden die drei Zugführer unruhig und führten uns, obgleich dieselben persönlich und durch Patrouillen das Terrain am Tage besichtigt hatten, in einen Sumpf. Dann verloren sie die Richtung und konnten dadurch keinen Anschluß an die links und rechts vorgehenden Kompagnien finden. Hierdurch vergingen etliche Stunden und der Hauptmann war sehr wütend. Schließlich rief er mir zu: »Kommen Sie, mein lieber B., jetzt führen wir.« Im heftigen Kugelregen sprangen wir auf, liefen dreißig Meter vor der Kompagnie und orientierten uns an dem Aufblitzen der russischen Geschütze, daß wir statt einer östlich-westlichen Richtung eine südlich-nördliche hatten. Schnell wurde die Front hergestellt und dann hieß es vorwärts. Schließlich mußten wir uns eingraben, es blieb bis zum Tagwerden nur noch eine Stunde übrig. Hierbei fanden wir auch nach rechts Anschluß. Diese Kompagnie teilte uns mit, daß sie ca. 500 Meter vor dem russischen Drahtverhau liege. Somit war auch unsere Front richtig und dadurch der Hauptmann wieder froher Laune. Ich grub dann für uns beide einen Unterstand, der eine Verbindung mit dem Schützengraben hatte. Es hieß

*) Veröffentlichung genehmigt vom stellvertr. Generalkommando des XIX. Armeekorps.

schnell machen, denn die russischen Kugeln flogen uns über die Köpfe herüber. Wurde es erst hell, dann hatten sie bessere Ziele. Zum Glück kamen beim Eingraben keine Verluste mehr vor. Der nächste Tag und die darauf folgende Nacht galten der Vorbereitung für den Sturm. Die Minenwerfergeschütze, die Maschinengewehre und die Pioniere, die beim Sturm den Drahtverhau durchschneiden sollten, kamen an. — Dann kam der 13. August. Um 4 Uhr morgens sollte die Kanonade beginnen und der Sturm war auf 10 Uhr festgesetzt worden. Leider trat starker Nebel ein, so daß die Zeit verschoben werden mußte. Die Nachbarkompagnie wurde abgelöst. Warum nicht auch wir, die wir seit fünf Tagen keine Ruhe hatten. Diese Worte gingen in der Kompagnie herum. Wars Ängstlichkeit? Ich glaube es fast. Doch, wie immer bei einem Sturm, sind die Gemüter sehr verschieden. Einige beten, einige sind lustig, einige traurig. Alle Abstufungen treten kraß hervor. Jeder ist mit sich selbst beschäftigt. Endlich war der Nebel gewichen, und die Schießerei begann. Schaurig und doch schön war es anzusehen, als unsere schwersten Geschütze ihre Granaten in die russischen Unterstände warfen. Dann ging ein Haus nach dem anderen in Flammen auf, da man im Dorfe russische Reserven vermutete. Unsere Minenwerfergeschütze warfen ihre Leiber in die russischen Schützengräben und in die von uns angegebenen Durchbruchsstellen. Doch die Russen blieben die Antwort auch nicht schuldig. Die zielten aber schlecht und keine Granate traf unseren Graben. Nur durch Gewehrschüsse wurden einige verletzt. Wir alle standen zuerst, trotz dieser Gefahr, aufrecht im Graben und beobachteten dieses schöne Schauspiel. Waren doch an dieser Kanonade ca. 2000 Geschütze, davon russische ca. 1200 beteiligt. Schließlich hatten wir auch dieses Vergnügen satt. Dann unterhielt sich der Hauptmann lebhaft mit mir. Er war sehr betrübt über den Verlust eines Unteroffiziers. Dieser war ein Angestellter der Chemischen Fabrik Heyden bei Dresden gewesen. »Der Inhaber ist ein Onkel meiner Frau, ich werde bitten, daß er etwas für die Hinterlassenen tut,« so sagte er. Auch über seine Familie sprach er. Dann wurde er wieder ernst. »Nehmen Sie diese kleine schwarze Flasche zum Andenken, falls ich falle. Aber heiße Getränke dürfen Sie nicht hineinfüllen.« »Ach, wer wird solche Gedanken hegen,« erwiderte ich lustig auf ihn einwirkend. — »Sie beschämen mich immer! Aber eine Pille müssen Sie mir doch gestatten! — Was sind es denn für Dinge?« »Kola! Die schaden nichts,« erwiderte ich, »nehmen Herr Hauptmann nur.« Dann bat ich ihn, doch noch mal durch den Schützengraben zu gehen und den Mannschaften einige derbe Aufmerksamkeiten zu sagen, da sie es gern hätten. Als er zurück kam, meinte er: »Die wissen nichts von ihrer bevorstehenden Gefahr, sie sind alle sehr guter Dinge. Wir müssen aber beim Sturm ganz vorne sein; meine Führer machen mir ein zu ängstliches Gesicht. Ich bin in diesen Tagen sehr enttäuscht gewesen.« Dann studierten wir uns auf polnisch: er »ich bin der Teufel« und ich: »steht, Hände hoch, Deutscher ist gut«, ein. Gegen Mittag krochen der Hauptmann und ich aus unserem Unterstand, am Schützengraben entlang bis zu unserem rechten Flügel, wo die Sturmkolonnen herausbrechen sollten. Die Lage hatte ihren Höhepunkt erreicht, hieß es doch für jeden bald: »Sein oder Nichtsein.« »Jungens, ihr braucht keine Angst zu haben, ich gehe mit euch« rief der Hauptmann den jüngeren Pioniertruppen zu. »Haben wir auch nicht«, antwortete einer. Auf allen Gesichtern ruhte jetzt Mut und Zuversicht. — Jetzt kam der Augenblick! — Wie auf ein Kommando erhoben sich um punkt 1 Uhr 30 Minuten mittags die Sturmkolonnen und liefen nach den russischen Stellungen zu. Auch der Hauptmann mit seinen beiden Gefechtsordonnanzen sprang zu gleicher Zeit auf. Immer neue Kolonnen folgten. Doch die Russen paßten auf. Ein wahrer Kugelregen prasselte uns entgegen. Mancher stürzte zu Boden! Einige suchten auf freiem Felde Deckung zu nehmen. Gleich rief der Hauptmann: »Wollt ihr mal vorwärts! Ihr habt doch hier viel größere Verluste!« Als der Sturmlauf zu erlahmen anfing, gab ich das Zeichen zum Hurrarufen. Wieder wurde die Masse belebt und endlich der Drahtverhau erreicht. Mit Spaten, Scheren, Gewehrkolben, mit Fußtritten machten die Ersten sich freie Bahn, dann ging es weiter, dem westlichen Ausgange des Dorfes Pucsin zu. Von hier sahen wir, daß die hinter uns kommenden Kameraden die ersten Gefangenen aus den wenigen unversehrt gebliebenen Unterständen herausholten. Alle anderen waren von unserer Artillerie zusammengeschossen. Wir hatten aber keine Zeit, auf die Wirkungen unserer Granaten zu achten, wir mußten weiter; galt es doch die Hauptstellung östlich des Dorfes zu erobern, von wo die Russen ihr furchtbares Flankenfeuer herabsandten. »Dauerts noch lange?« rief nun der Hauptmann mir zu. Er konnte kaum noch laufen, der Atem war ihm ausgegangen. Ich rief: »Nein, nein, nur noch ein paar Schritte!« Dann faßte ich ihn am Arme. Ich mußte unbarmherzig sein, denn nur in der Schnelligkeit des Angriffes liegt der Erfolg. Bald konnten wir nicht weiter, das Feuer wurde zu heftig, die Kompagnie und die inzwischen mitvermischten Truppen anderer Kompagnien mußten in einem Graben Deckung suchen. Hier hörten wir nun, daß einige von uns schon gefallen waren, darunter die andere Gefechtsordonnanz. Auch der erste Zugführer war schwer verwundet worden. »Schrecklich!« stöhnte der Hauptmann auf, er war stark mitgenommen, da ein Herzfehler ihm viel zu schaffen machte. Doch es gab keine Ruhe, ich riß ihn wieder mit fort. Wir mußten von der Flanke angreifen, wenn wir uns vor Verlusten bewahren wollten. »Alles was hier liegt, mir nach!« rief der Hauptmann. Bald ließ das Feuer nach, wir holten im weiten Bogen aus, und die Russen konnten nicht so schräg schießen. In kurzer Zeit waren wir ihnen fast im Rücken und kaum zwanzig Schritte von ihnen entfernt. Hinter einem dicken Baumstamm suchten wir Deckung und feuerten unaufhörlich in ihre nach hinten offenen Unterstände hinein. Bald kam Verwirrung in ihre Reihen, aber nach kurzer Zeit nahmen

sie auch den Kampf nach unserer Seite auf. Das wurde für uns kritisch, denn wir waren, außer dem Hauptmann, nur ca. acht bis zehn Mann. Schnell entschlossen lief ich zurück und versuchte dreimal, Verstärkung heranzubringen. Aber die Kerls verstanden mich in dem Gedröhne nicht, und ich brachte nach und nach höchstens noch zehn Mann mit. Aber der Hauptmann wagte trotzdem das Gefährlichste. Mit lautem Hurra stürmten wir ihnen mit aufgepflanzten Seitengewehren entgegen. Ich rief ihnen meine früher erwähnten polnischen Worte entgegen. Ob nun diese Wunder gewirkt, oder ob die von der anderen Seite inzwischen ebenfalls stürmenden Kameraden Schrecken eingeflößt haben, die Russen ergaben sich nach kurzem Kampfe, eher noch, als die Kompagnie heran war. Es waren 4 Offiziere und 500 Mann, ferner fiel viel Munition in unsere Hände. Bald waren diese unter Führung eines Offiziers-Stellvertreters abgeführt worden, deren Anzahl mit den zuerst Gefangenen auf ca. 1600 stieg. Für unsere schwachen Truppen ein kleines Meisterstück. Der Hauptmann freute sich außerordentlich darüber. Treuherzig meinte er noch: »Na, Ihre Erbschaft (in bezug auf die Feldflasche) können Sie heute nicht antreten.« Aber, wie man nie den Tag vor dem Abend loben soll, so war es auch hier wieder einmal. Von dem vor uns liegenden Fort hatten die Russen ihre Niederlage entdeckt, jetzt wollten sie sich rächen. Und sie schickten ihre schweren Granaten ununterbrochen zu uns herüber. Wir mußten deshalb weiter östlich ziehen. Bald mußten wir aber halten; sechs, sieben, acht, vielleicht noch mehr russische Schützenlinien kamen uns entgegen, und wir mußten uns eingraben. Wieder flogen über unsere Köpfe die Granaten und die Schrapnells. Selbst unsere Artillerie beschoß die besetzte Höhe, da sie noch glaubte, sie wäre von den Russen besetzt. Es war eine schwierige Lage. Aber wiederum war es der Hauptmann, der seinen Mut bezeugte. Ohne auf sich Rücksicht zu nehmen, lief er mit mir nach dem linken Flügel, und von hier aus setzten wir bis zum rechten Flügel, jeden auf seinen Platz. Inzwischen kam endlich ein zweiter Kompagnieführer an, der gebeten wurde, einen Teil der Führung zu übernehmen. Dann begaben wir uns, da unser Schützengraben aus strategischen Gründen einen großen Außenbogen machte, in gerader Linie zur Mitte des Ganzen. Wir waren dadurch im Bogen ca. zwanzig Meter hinter der Front, als mich die russische Kugel traf. — So gerne ich auch wollte, ich konnte nicht weiter und bat den Hauptmann, doch Deckung zu suchen. »Ach was, ich bin alt, mein Menschenleben bringt keinem Nutzen, wenn ich auch falle.« Dann nahm er Abschied. Tränen standen ihm in den Augen. Er dankte für meine Mitarbeit und versprach mir viel. Schnell eilte er dann zum Schützengraben und, da ihm keiner mehr zur Seite stand, über diesen hinaus, um besser sehen zu können. Die Russen waren nun inzwischen herangekommen und hatten aus dem vor uns liegenden abgeholzten Wald das Feuer eröffnet. Den Hauptmann aufs Ziel nehmen, war den Scharfschützen leicht. Einer von ihnen traf den Kopf, fast tödlich. »Wo ist meine Brille?« soll er noch gesagt haben, dann schwand das Bewußtsein zeitweise. Auf dem Verbandsplatze habe ich ihn noch einmal gesehen, aber er erkannte mich nicht mehr. In der Nacht oder am nächsten Morgen verschied er.

Der Feldwebel sagte mir noch, er sollte neben Unteroffizier R. und anderen Kameraden beigesetzt werden.

Jetzt ruht unser lieber guter Hauptmann mit den Kameraden zusammen, dort, wo wir alle hingehen müssen. Wir Lebenden wollen nicht traurig sein! Er war als Mensch und Held gleich groß und hat mitgebaut an unserem neuen großen Deutschland. —

DIE RAYSKI-AUSSTELLUNG IN DEM BERLINER KUNSTSALON PAUL CASSIRER

Der Maler Ferdinand v. Rayski ist eine der Entdeckungen der Berliner Jahrhundert-Ausstellung gewesen. Man war erstaunt, als plötzlich zwei eindrucksvolle Werke eines gänzlich Unbekannten auftauchten, die kein sichtbarer Faden mit den Schöpfungen seiner Zeit- und Landesgenossen zu verbinden schien. Inzwischen ist das Leben und das Schaffen des Mannes mit Eifer durchforscht worden. Man weiß, wo er das Handwerk erlernte, kennt entscheidende Ereignisse seines Daseins wie eine Reise nach Paris im Jahre 1835 und eine andere nach London, deren Eindruck ebenfalls in manchem Werke zu verspüren ist, und es ist vor allem eine stattliche Reihe seiner Gemälde, in erster Linie Bildnisse seiner Verwandten und Freunde, bekannt geworden. Aber die Formel, die den Künstler einordnet in die Geschichte seiner Zeit, die Rubrik, die der Historiker ihm anzuweisen hat, ist noch nicht gefunden, und es scheint, daß er in diesem Sinne sein Dasein als Sonderling und Außenseiter wird weiter fristen müssen.

Es braucht nicht gesagt zu werden, daß diese Feststellung weder eine positive, noch eine negative Wertsetzung in sich schließt. Aus diesem Grunde muß die Bezeichnung Dilettant abgelehnt werden, nicht weil Rayski einmal die Akademie besucht hat, denn auch ein Autodidakt kann ein Meister werden, und ein Akademiker kann ein Stümper bleiben. Aber das Wort Dilettant bedeutet eine Herabsetzung der Leistung und damit ein Unrecht gegen einen Mann, der sich wohl in keine Schule oder Richtung fügen will, darum aber nicht minder ein Künstler gewesen ist.

Und doch unterscheidet den Maler und sein Werk eines grundsätzlich von Meistern wie Waldmüller, Leibl, Thoma, mit denen er neuerdings vorbehaltlos in eine Reihe gestellt werden soll, daß er nämlich in all seinem Schaffen nicht dazu gelangte, die Realisierung seiner Vision von der Welt zu finden.

Das Wort mag einer Erklärung bedürfen. Jedem wahrhaft künstlerischen Schaffen wohnt eine tiefe Konsequenz inne. Das Werk des Meisters bedeutet einen unbewußten Aufstieg zu einer Höhe, es besitzt ein inneres Streben nach dem Ziel. Und das Ziel, das immer klarer sich herausschält, ist nichts anderes als die Realisierung seiner Vision. Es gibt Künstler, und es sind deren nicht wenige, deren inneres Material sich

bald erschöpft, und denen nichts bleibt, als sich selbst zu wiederholen, bis das Schicksal sie von ihrem Handwerke befreit. Es gibt andere, die Zeit ihres Lebens von fremden Formeln leben, und es darf gesagt werden, daß die große Mehrzahl aller derer, die sich Künstler nennen, zu dieser Klasse gehört. Und es gibt endlich die wenigen, deren innerer Reichtum sich niemals erschöpft, deren Schaffen immer tiefere Schächte ihres Seelenlebens enthüllt, je länger das Schicksal sie am Werke läßt.

Zu keinen von diesen allen gehört ein Mann wie Rayski. Er war nicht so mit ganzer Seele Künstler, daß sein Dasein nichts gewesen wäre als eine große Selbstoffenbarung. Und darum haben doch in gewissem Betracht die recht, die ihn einen Dilettanten nennen. Er kannte fremde Formeln. Er hat nicht nur die Akademie besucht, sondern er hat ganz gewiß auch die Kunst anderer mit Eifer studiert. Ein frühes Bild gemahnt noch an Graff. Später kommt er Winterhalter nahe. Der Eindruck englischer Porträtkunst, vor allem des Thomas Lawrence, wird in einzelnen Werken offenkundig. Aber kein Vorbild nimmt ihn ganz gefangen. Es ist nicht viel mehr, als daß er sich in der einen oder der anderen Art versuchte. Und es gibt neben diesen Versuchen auch immer einen eigenen, einen selbständigen Rayski, einen, der sich niemals ganz ausgibt, weil er niemals einen Weg ganz bis ans Ende geht. Auch dieser eigentliche Rayski kann darum — und wieder in einem anderen Sinne — ein Dilettant heißen, denn er verzichtet auf erlernte Methoden und begnügt sich mit Andeutungen, wo es ihm nicht gelingt, der eigenen Vision den letzten Grad der Realisierung zu leihen. Dies aber zeichnet ihn aus, daß er selbständig sieht, daß er mit naiver Unbekümmertheit ein Stück Welt schaut und gestaltet. Daß er alle Eigenschaften besaß, die ihn zu echter Künstlerschaft befähigten, beweisen gerade diese Werke. Aber niemand vermag mehr zu entscheiden, ob er ein wahrhafter Meister geworden wäre, wenn er seinen Weg zu Ende gegangen wäre, oder ob er bald die bequemere Formel eines persönlichen Stiles gefunden hätte, die ihm ein leichtes Schaffen bis an sein Lebensende, der Kunstgeschichte eine bequeme Rubrizierung gestattet hätte.

Wie es kam, mußte Rayski schließlich den Pinsel niederlegen, denn er hatte es versäumt, sein Werk zum Ende zu führen. Er starb als einsamer Sonderling, und er bereitete sich selbst das Schicksal, daß er der Kunstgeschichtsschreibung auch weiter als solcher gelten muß, ob er gleich einzelne vollendete Arbeiten hinterließ, von denen leider die besten, die das Dresdener Museum besitzt, nicht in dieser Ausstellung gezeigt werden konnten, und einzelne eigenwillige und — man darf es sagen — bedeutsame Werke wie die beiden großen Jägerbildnisse, in denen eine eigene Welt sich kündet, die mit ihrem Schöpfer zu Grabe ging. *GLASER.*

PERSONALIEN

Hamburg. Am 1. Dezember ist Hamburgs ältester und einflußreichster Architekt, **Martin Haller,** in sein achtzigstes Lebensjahr getreten. Ein Sohn des alten, von engen winkeligen Straßen und spitzgiebeligen Fachwerkhäusern durchzogenen Hamburg, war es Martin Haller gegönnt, nicht nur der Umwandlung der alten in eine, allen Anforderungen der Neuzeit Rechnung tragende moderne Seestadt vom Anfang an mitzumachen, er durfte auch an führender Stelle diesen fundamentalen Umwandlungsprozeß in seinen wichtigeren Äußerungsformen mitbestimmen. Sehr zu statten war ihm im Beginn seiner Tätigkeit seine Eigenschaft als Schüler der Pariser Ecole des beaux Arts gekommen, zu deren Lehrsätzen sich auch die in der damaligen Baukünstlergemeinde Hamburgs maßgebenden Architekten Chateauneuf und Meuron bekannten. Mit dem Einfamilienhaus beginnend, zählte Martin Haller um die Zeit, als Glacis und Stadttore fielen, und damit weite Flächengebiete für die Bebauung gewonnen waren, bereits zu den beschäftigtsten Architekten der Stadt, so daß, hierin unterstützt durch seine Familienbeziehungen, sein ausgreifender Ehrgeiz auch vor dem Wettbewerb in großzügigen staatlichen Aufgaben nicht mehr Halt zu machen brauchte. Ja, das Betätigungsgebiet Hallers wuchs allmählich in solchem Maße, daß in den letzten Jahrzehnten kein größerer Bau in Hamburg entstand, bei dem er, wenn schon nicht als alleiniger Schöpfer, so doch als Mitarbeiter (wie z. B. beim Bau des neuen Rathauses) und gern gehörter Berater beteiligt gewesen wäre, nicht zum Schaden des Gesamtbildes der Stadt. Denn sowohl die von Martin Haller selbständig aufgeführten, wie auch die von ihm nur beeinflußten Bauten sind bei aller strengen Wahrung des Zweckdienlichen doch stets auch von einem aus den verschiedensten architektonischen Nährquellen gespeisten und wohlgebildeten Geschmack getragen, dessen individualistische Prägung stark genug ist, um sich auch gegenüber den Forderungen der neuesten Zeit wirksam zu behaupten. *W.*

VERMISCHTES

Originalradierungen zum Besten unserer Verwundeten. Die Maler Hans Bohrdt, Lovis Corinth, Karl Langhammer, Max Liebermann, Hans Looschen, Emil Orlik, Karl Walser haben als Erinnerung an die große Zeit Radierungen geschaffen, die sie dem preußischen Landesverein vom Roten Kreuz für seine Zwecke der Verwundetenpflege stifteten. August Gaul hat für den gleichen Zweck eine silberne Erinnerungsmünze hergestellt. Das preußische Rote Kreuz ist daher in der Lage, jedem, der ihm einen Betrag in gewisser Höhe überweist, als Ehrengabe ein Andenken von künstlerischem Wert überreichen zu können. Jeder Spender von 10 Mark erhält nach Wahl eine Originalradierung, die die Form eines Lesezeichens hat. Die Künstler haben sich bereit erklärt, die Lesezeichenradierungen für die Stifter von 50 Mark handschriftlich zu unterzeichnen. Da jedoch höchstens 250 Blatt von jedem Künstler signiert werden, so können diese, außerdem mit einer Nummer versehenen Radierungen nur soweit abgegeben werden, als der Vorrat reicht. Gegen Einzahlung von 100 Mark wird die Gaulsche Erinnerungsmünze aus Silber gewährt. Sendungen und Anfragen sind zu richten an Abteilung VI des Zentralkomitees vom Roten Kreuz, Berlin W. 35, Schöneberger Ufer 13. Postscheckkonto: Berlin 21681.

Verantwortliche Redaktion: Gustav Kirstein. Verlag von E. A. Seemann, Leipzig, Hospitalstraße 11a
Druck von Ernst Hedrich Nachf., G. m. b. H., Leipzig

KUNSTCHRONIK

Neue Folge. XXVII. Jahrgang 1915/1916 Nr. 12. 17. Dezember 1915

Die Kunstchronik und der Kunstmarkt erscheinen am Freitage jeder Woche (im Juli und August nach Bedarf) und kosten halbjährlich 6 Mark. Man abonniert bei jeder Buchhandlung, beim Verlage oder bei der Post. Für Zeichnungen, Manuskripte usw., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Hospitalstr. 11 a. Abonnenten der Zeitschrift für bildende Kunst erhalten Kunstchronik und Kunstmarkt kostenfrei. Anzeigen 30 Pf. die Petitzeile; Vorzugsplätze teurer.

NEKROLOGE

Georg Loeschcke †. In Georg Loeschcke, dem Vertreter der klassischen Archäologie an der Universität Berlin, verliert diese Wissenschaft einen führenden Meister. Der 63jährige Gelehrte (geb. 28. 6. 1852) ist am 26. November in Baden-Baden den Folgen mehrerer Schlaganfälle erlegen, nachdem er schon längere Zeit seiner Lehrtätigkeit durch die Krankheit entzogen war. Erst seit 1912 hatte Loeschcke den Berliner Lehrstuhl Kekules inne; und wenn man von der Bedeutung Loeschckes als Universitätslehrer sprechen will, muß man seiner Bonner Lehrtätigkeit gedenken, woselbst er während 22 Jahren eine große Zahl tüchtiger und auch bedeutender Archäologen heranbilden konnte. Es war seine Stärke, daß er seinen Geist und seine Methode auf seine Schüler im höchsten Maße zu übertragen verstand, so daß die Arbeiten seiner Schüler vielfach dasjenige vertreten, was ihm in eigenen Arbeiten auszusprechen nicht möglich gewesen war. Er war in der Art seines Lehrens stark von Furtwängler unterschieden, der seinen Schülern eine gewisse, und zwar große Selbständigkeit anzuerziehen stets bestrebt gewesen war. Wenn speziell Furtwängler zum Vergleich mit Loeschcke herangezogen wird, so ist es, weil von den Publikationen Loeschckes gerade diejenige, welche für ihre Zeit die größte Bedeutung hatte, in gemeinsamer Arbeit mit Furtwängler entstanden war. Als die mykenischen Funde Ende der siebziger Jahre des vorigen Jahrhunderts sich häuften, war es ein unvergänglich verdienstvolles Werk von Furtwängler und Loeschcke, daß sie rasch eine große Veröffentlichung der mykenischen keramischen Funde unternahmen. Keine Publikation Loeschckes hatte größere Bedeutung, als die »mykenischen Tongefäße« und die »mykenischen Vasen«, mit denen er und Furtwängler 1879 resp. 1886 neue Forschungsbahnen eröffneten. Im übrigen waren die Veröffentlichungen Loeschckes meist kleine Monographien und Zeitschriftenaufsätze über archäologische Einzelforschungen, die seine vortreffliche Methode überall erkennen lassen, wenn auch die Resultate nicht immer bestehen blieben. Namentlich während seiner Dorpater Lehrjahre in den achtziger Jahren des vorigen Jahrhunderts hat Loeschcke vortreffliche Universitätsprogramme aus archäologischen Einzelforschungen veröffentlicht, welche die ältere Generation der deutschen Archäologen regelmäßig mit größter Spannung erwartete. Als Organisator wissenschaftlicher Arbeit zeigte sich Loeschcke vor allem in seinem Bonner Seminar und den akademischen Kunstmuseum der Universität Bonn. In den 20 Jahren, die er am Rheine wirkte, hat er dann die ganze Altertumsforschung der Rheinprovinz zu neuer, lebhafter und ergebnisreicher Tätigkeit anfachen helfen. Wenn auch das Provinzialmuseum in Bonn unter Lehners Leitung seine eigene bedeutsame Entwicklung genommen hat, so war es doch mit der Geist, den Loeschcke in den Rheinlanden angeregt hatte, der zu dieser Entwicklung viel beitrug. — Das größte Interesse bewies Loeschcke auch dem Limes-Unternehmen und der germanisch-römischen Forschung (Haltern); und so wurde auf seinen und Conzes Betrieb im Jahre 1901 die Gründung einer Abteilung des deutschen archäologischen Instituts für römisch-germanische Forschung hervorgerufen. Die Abteilung hat bekanntlich in Frankfurt a. M. ihren Sitz, und einer der hervorragendsten Schüler Loeschckes, Dragendorff, hat sie geleitet, bis Dragendorff im Vorjahre an die Zentraldirektion nach Berlin berufen worden ist. — In Berlin selbst konnte Loeschcke sein Organisierungstalent noch beweisen, als er die Trennung des Gipsmuseums von der Antikensammlung und seine Überweisung an das Institut für Altertumskunde durchführte, wo es in ganz anderer Weise den archäologischen Studien dienen kann, womit auch die Antiken des alten Museums jetzt einen weiteren Raum für sich gefunden haben. — Georg Loeschcke war ein liebenswürdiger Mensch, ein geistvoller und überaus anregender Redner. In seiner Familie hat er durch den Tod kaum dem Jünglingsalter entwachsener Kinder manches Traurige erlebt; vor kurzer Zeit hat er einer Schülerin noch die Hand zu einer neuen Ehe gereicht, die nun so rasch durch den Tod gelöst worden ist. *M.*

PERSONALIEN

Wilhelm von Bode hat an seinem 70. Geburtstage am 10. Dezember eine Fülle von Zeichen der Verehrung empfangen, die nur leider den Gefeierten durch seinen (gut heilenden) Beinbruch ans Bett gefesselt trafen. Hervorzuheben ist eine von Dr. Ignaz Beth mit großer Sorgfalt und Erfahrung bearbeitete Bibliographie aller Werke und Aufsätze Bodes, mit einem Vorwort von M. J. Friedländer; dann ein stattliches, von Adolph Goldschmidt eingeleitetes Sonderheft des Jahrbuchs der Königlich Preußischen Kunstsammlungen, an dem sich auch die Leiter der völkerkundlichen und archäologischen Museen beteiligt haben; von diesen beiden inhaltreichen Festgaben wird noch ausführlicher zu sprechen sein. Aus Leipzig spendeten einige Freunde Bodes die zur Feier des Tages von E. Einschlag geschaffene Radierung nach Rembrandts Selbstbildnis im Leipziger Museum; und die Zeitschrift für bildende Kunst gab durch eine Adresse ihrer Dankbarkeit für Bodes bald fünfzigjährige Mitarbeiterschaft Ausdruck.

München. Bei der Direktion der Kgl. Bayer. Staatlichen Galerien wurde der Kustos Dr. **Walter Gräff** zum Konservator, der wissenschaftliche Hilfsarbeiter Dr. **Rudolf Oldenbourg** zum Assistenten und der Assistent am Restaurierungsatelier **Josef von Tettenborn** zum Kustos ernannt. — Dem Privatdozenten der Kunstgeschichte an der Universität Dr. **Hugo Kehrer** wurde Titel und Rang eines außerordentlichen Professors verliehen. *A. L. M.*

Dr. **Karl Westendorp** ist das Prädikat »Professor« vom Großherzog von Hessen verliehen worden.

KRIEG UND KUNST

Die **Berliner Akademie der Künste** hat sich in einem energischen Sendschreiben an den Oberbürgermeister von Wilhelmshaven gegen den Unfug der Nagelungsdenkmäler ausgesprochen. Wir lassen das bemerkenswerte Schriftstück hier im Wortlaut folgen:

»Aus Zeitungsnachrichten ersehen wir, daß die Stadt Wilhelmshaven beabsichtigt, das Standbild eines Seemanns

mit den Gesichtszügen des Großadmirals v. Tirpitz zur Nagelung aufzustellen.

Die Akademie der Künste hält es für ihre Pflicht, die Stadt Wilhelmshaven im künstlerischen Interesse vor der Ausführung eines solchen Plans zu warnen. An zahllosen Stellen in Deutschland sind Nagelungen von Standbildern und Wahrzeichen zur Sammlung von Mitteln für die Kriegshilfe vorgenommen worden, und es läßt sich vom künstlerischen Standpunkt aus schließlich wenig gegen die Fälle einwenden, bei denen es sich um ein ganz einfaches Gebilde, ein Eisernes Kreuz, Türen, symbolische oder heraldische Wahrzeichen usw. handelt. Etwas künstlerisch ganz Unmögliches ist aber die Benagelung von Porträtstatuen. Das Beispiel des Hindenburg-Kolosses in Berlin sollte allen anderen Städten warnend vor Augen stehen. Es ist doppelt traurig, daß gerade die Ereignisse unserer großen Zeit einen Niederschlag in so minderwertigen Erzeugnissen untergeordneter künstlerischer Kräfte gefunden haben, und es wäre tief beklagenswert, wenn der Geschmack des Publikums durch solche Verirrungen noch mehr verwirrt und verbildet werden sollte.

Wir möchten daher im Interesse des Ansehns unserer deutschen Kunst und Kultur Euer Hochwohlgeboren und den städtischen Körperschaften der Stadt Wilhelmshaven dringend ans Herz legen, die Ausführung des Plans der Benagelung einer Tirpitz-Figur zu verhindern.

gez. Franz Schwechten.«

Es ist ein mannhaftes Wort, das der Akademie unvergessen bleiben soll, auch wenn man noch zweifeln darf, ob es von dem gewünschten Erfolg begleitet sein wird. Aber es ist ein Verdienst, daß eine öffentliche Körperschaft den Mut gefunden hat, als erste sich gegen eine Geschmacksverirrung auszusprechen, die unseren Feinden nur allzu willkommenen Anlaß zu billigem Spott geboten hat. Auf Hindenburg und Tirpitz soll Emmich in Lüttich folgen. Wird nicht ein energisches Halt geboten, so bleibt schließlich kein Heerführer mehr von dem Schicksal der Nagelung befreit und wir erleben zum Schluß noch einen eisernen Bethmann-Hollweg. Die künstlerische Kritik hatte es nicht leicht, sich mit diesen Nageldenkmälern, Kriegsmosaiken und anderen Auswüchsen eines gewiß sehr wohlmeinenden Geschäftssinnes zu befassen, da die Absicht der Geldbeschaffung für gute Zwecke über manche Bedenken hinweghelfen kann. Über manche, aber nicht über alle. Es muß möglich sein, auch ohne Jahrmarktkünste zum Ziele zu gelangen. Und wo die Kunst in den Dienst der Wohltätigkeit gestellt wird, soll es nur die beste sein. Was soll man dazu sagen, wenn zum Besten einer Kinderspeiseanstalt ein sogenanntes Kunstblatt in die Häuser geschickt wird, das auf einer so tiefen Stufe steht, daß jede Möglichkeit einer Kritik versagt. Und in der Beischrift wird die Hoffnung ausgesprochen, daß in jedem Heim sich ein Plätzchen für dieses Kunstblatt finden wird. Gegen solche Verseuchung mit schlimmster Kunstware muß energischer Protest eingelegt werden, auch wenn sie nur als Begleiterscheinung gemeinnütziger Veranstaltungen auftritt. Denn wir zweifeln keinen Augenblick, daß so gut wie in zahlreichen Wohltätigkeitskonzerten die besten Sänger und Schauspieler sich freiwillig in den Dienst der guten Sache stellten, so auch unsere besten bildenden Künstler in dieser Zeit zur Verfügung ständen, wenn nicht eifrige Mächler ihnen zuvorzukommen wüßten. Die Zeit, in der wir leben, kann gewiß nicht stets an künstlerische Zwecke denken. Ein gut Teil edler Handwerksarbeit geht eben jetzt in der Metallsammlung unwiederbringlich zugrunde. Die Sache verlangt es, und wir müssen schweigend zusehen. Aber wenn es sich später um den einmal notwendigen Ersatz handeln wird, wenn die Frage der Denkmäler auftauchen wird, und jetzt schon, wo im Dienste der Wohltätigkeit auch die Kunst das ihre zu leisten berufen wird, da soll auch die Stimme derer gehört werden, deren Amt es ist, nicht über den Zweck, wohl aber über das Mittel zu Gericht zu sitzen.

Auch in **England** macht sich das Bestreben geltend, öffentliche Plätze nicht durch geschmacklose **Kriegsdenkmäler** verunzieren zu lassen. In London hat sich jetzt unter dem Titel »Civic Arts Association« eine Gesellschaft gebildet, deren Bestreben es ist, gegen die Errichtung von Monumenten aufzutreten, die das Landschafts- oder Stadtbild verschandeln könnten; vor allem will man verhindern, daß die Bestimmung über die Ausführung von Denkmälern für die Gefallenen örtlichen Komitees überlassen bleibt. Die Gesellschaft will Preisausschreiben veranstalten und Ausstellungen arrangieren, sie hofft auf diese Weise die wirklich besten Künstler für die Ausführung der nach dem Kriege zu errichtenden Denkmäler heranziehen zu können. Angesehene Gelehrte gehören dem Komitee an.

AUSSTELLUNGEN

⊙ **Berliner Ausstellungen.** Das graphische Kabinett von J. B. Neumann hat am Kurfürstendamm im Vorderhause der »Corinth-Sezession« neue Räume eröffnet, anstatt des engen Ladens, in dem es sich bisher behelfen mußte, drei schöne, helle Säle, die geschmackvoll und mit einfachen Mitteln für Ausstellungszwecke hergerichtet wurden. Zur Eröffnung wird ein Ausschnitt aus Edvard Munchs graphischem Werke gezeigt, ein guter Überblick über die reiche Fülle seines Schaffens. Man staunt, wie auch gut Bekanntes und oft Gezeigtes in der würdigen Aufstellung gewinnt und gleichsam neu erscheint. Es war in den letzten Jahren kein Mangel an Ausstellungen Munchscher Graphik in Berlin. Neumann selbst zeigte zwei solche, kurz vor dem Kriege war bei Amsler und Ruthardt eine Reihe seltener und schöner Drucke zu sehen, und erst jüngst waren die Bestände des Königlichen Kupferstichkabinetts zur Schau gestellt. Aber gerade im Vergleich zu den früheren zeigt diese neue Ausstellung, wie not es tat, in Berlin Räume zu schaffen, in denen Graphik gezeigt werden kann. Man darf dem Unternehmen darum eine gedeihliche Fortentwicklung wünschen. Mag die schöne Ausstellung, mit der es ins Leben tritt, als ein gutes Zeichen gedeutet werden.

SAMMLUNGEN

Neuerwerbungen des Bayerischen Nationalmuseums. Nach der ungewöhnlich wertvollen Erwerbung der frühgotischen Maria der Verkündigung im vergangenen Jahre ist dem Bayerischen Nationalmuseum vor kurzem ein Ankauf geglückt, der an Bedeutung hinter jenem nicht viel zurückbleibt: eine überlebensgroße Sitzfigur des Apostels Jakobus (in Holz mit Resten der ursprünglichen Fassung) von Hans Leinberger. Die wohl gegen 1530 entstandene, machtvolle Gestalt des in einem Buch blätternden Apostels gehört nicht nur zu den reifsten Schöpfungen des bekannten niederbayerischen Künstlers, sondern zu den großartigsten Leistungen der deutschen Plastik überhaupt. Die Monumentalität der Auffassung, die Wucht der Gestaltung, die außerordentlich kühne Gewandbehandlung, in der Aufgewühltheit der Falten und den tiefen Unterschneidungen von staunenswerter technischer Meisterschaft machen dieses Stück zu einer besonderen Zierde des Nationalmuseums, das bereits drei sehr gute Arbeiten von der Hand Leinbergers besitzt. Neben dieser Plastik verdient unter den Neuerwerbungen dieses Instituts die Tonfigur eines hl. Johannes Evangelista besonders hervorgehoben zu werden, eine Ingolstädter Arbeit vom Ende des 14. Jahrhunderts, offenbar von einer Kreuzigungsgruppe stammend. In der

außerordentlich vornehmen Auffassung und großzügigen Gewandbehandlung erinnert dieses seltene Stück etwas an pisanische Arbeiten. — Die bisher noch nicht recht vertretene fränkische Rokokoplastik wird nunmehr durch einen aus Würzburg stammenden, in der alten Goldfassung erhaltenen »hl. Johann Nepomuk« (um 1725 entstanden) sehr glücklich repräsentiert.

Auch auf dem Gebiet der Keramik und der Metallarbeiten sind einige beachtenswerte Neuerwerbungen zu verzeichnen, vor allem aber erfuhr die Uhrensammlung des Museums eine bedeutende Bereicherung durch die leihweise Überlassung der höchst reichhaltigen Sammlung kostbarer Taschenuhren aus dem Besitz des Herrn Max Alfons Hesselberger. Das späte Rokoko und die Empirezeit sind in dieser Sammlung mit glanzvollen Stücken meist englischer und französischer Herkunft vertreten. *A. L. M.*

FORSCHUNGEN

Direktor Poppelreuter sprach dieser Tage in Köln vor dem Verein der Altertumsfreunde »**Über den Halbmond bei den orientalischen Legions-Soldaten am Rhein**«. Heute, wo aller Augen auf die Vereinigung des deutschen Adlers mit dem Halbmond gerichtet sind, tritt uns die alte geschichtliche Frage nach der Herkunft des berühmten türkischen Zeichens besonders nahe. Die Auffassung ist im allgemeinen verbreitet, daß es von der Eroberung Konstantinopels herrühre, weil das alte Byzanz den Halbmond mit dem Stern im Wappen geführt habe. In der antiken Kunst ist die Darstellung der Mondsichel nicht selten. Der Ableitung von der Antike steht aber die Tatsache gegenüber, daß die Türken schon bei ihrem ersten kriegerischen Auftreten in Mittelasien, lange bevor sie mit Byzanz in Berührung kamen, den Halbmond als Standartenzeichen hatten. Schon einer der mittelalterlichen Sultane des 12. Jahrhunderts pflanzte ihn auf seinem Kriegszelte auf. Wo sind aber nun aufwärts von dieser Zeitgrenze die Spuren des Zeichens zu finden?

Zur Beantwortung dieser Frage führte der Vortragende ein merkwürdiges Denkmal vor, welches die römischen Legionen in den Steinbrüchen des Brohltals unweit des Laacher Sees, rauh eingehauen in den Felsen, hinterließen, und welches, nach der Auffindung in das Wallraf-Richartz-Museum zu Köln gelangt, mehrfach Gegenstand wissenschaftlicher Deutungsversuche gewesen ist. Es ist dem Herkules Saxanus, dem Beschützer der Soldaten bei den schweren und gefahrvollen Arbeiten des Steinbruchs gesetzt worden und weicht merkwürdig ab von allem, was man sonst von dieser Art im Rheinlande zu finden gewohnt ist. Die Formen versetzen uns mit einem Schlage in den Orient. Das Ganze hat die Form eines Giebelhauses mit fünf Eingängen, in deren mittlerem der plastisch angegebene eigentliche Altar steht, während in den andern flammende Kandelaber gemalt sind. Auf den Torbogen selbst erscheint der Halbmond mit den abgekürzten Darstellungen anderer Gestirne; das türkische Zeichen besteht ja auch aus dem Halbmond in Verbindung mit dem Stern als wappenartige Abkürzung des gestirnten Himmels.

Die Darstellung versetzt uns unvermittelt in den altorientalischen Gestirndienst. Die Zeichen sind wahrscheinlich versetzbar zu denken. Hier interessiert es, daß der Halbmond mit den Gestirnen auf einem soldatischen Denkmal in standartenartiger Abkürzung über den heiligen Toren aufgepflanzt erscheint. Die wissenschaftliche Frage spitzt sich dahin zu, ob nicht durch eine Aufnahme der Reste uralter persischer Soldateneigentümlichkeiten die seldschuckischen Türken im frühen Mittelalter das alte Zeichen der Religion Zarathustras in der panierartigen Abkürzung von Halbmond und Stern als heiliges Kriegszeichen übernahmen.

Der Vortragende wirft die Frage auf, welche sich auf die besondere Geschichte der römischen Rheinlande bezieht. Wo ist, fragt er, jener Tuffstein geblieben, welchen ein ganzes römisches Heer bricht, und wie kam es, daß es ein so ausführliches Denkmal dieser seiner Arbeit aufstellte mit besonderer Nennung aller Truppenteile und des Oberbefehlshabers? Nach Maßgabe der Verwendung des Tuffsteins in Köln und seiner Umgebung kann die Antwort auf diese Frage nur eine sein. Es ist die berühmte Eifel-Kölner Wasserleitung, welche heute nur noch in Resten und Trümmern vorhanden, Gegenstand der wissenschaftlichen Forschung seit dem Wiederaufleben der gelehrten Studien in der Renaissance gewesen ist. Sie war das herkulische Werk, für welches die römisch-orientalischen Pioniere jenen Altar aufrichteten, vor dessen Nischen mit dem Halbmond und Gestirnen sie nach alter heimischer Weise ihre Gebete verrichteten. Das Denkmal gehört eben den Jahrzehnten unmittelbar nach der Gründung Kölns an. So wird es gleichzeitig außer einem religionsgeschichtlichen Denkmal zu einer Art von Bauinschrift für das berühmteste Pionierwerk am römischen Rhein.

LITERATUR

Hermann Uhde-Bernays, *Spitzweg.* Der Altmeister Münchener Kunst. Kleine Ausgabe. München, Delphin-Verlag.

Uhde-Bernays hat von seinem hübschen Spitzweg-Buche eine wohlfeile Ausgabe erscheinen lassen. Sie unterscheidet sich textlich kaum von dem größeren Werke. Es fehlen dagegen die Beilagen der Gedichte und Freundesbriefe, sowie das interessante Verkaufsverzeichnis, und anstatt 200 Abbildungen sind nur 140 beigegeben. Genügend aber, um ein reiches Bild vom Schaffen dieses deutschen Kleinmeisters zu geben, der als künstlerischer Sonderling seinen Platz in der Geschichte bewahren wird. Man kann zweifeln, ob es richtig war, das artistische Element in Spitzwegs Schaffen in den Vordergrund zu rücken und vor dem Erzähler den Maler zu rechtfertigen, der solcher Ehrenrettung kaum bedarf. Denn Spitzweg brauchte seine Geschichtchen, und wenn sie uns heute auch ein wenig abgestanden und altfränkisch anmuten, so gehören sie doch zu ihm, und es hätte ihm kaum das Malen gelohnt, wenn er nicht immer wieder etwas aus dem Winkeldasein seiner Stubenhocker und Sonderlinge hätte erzählen müssen. Eines läßt sich nicht vom anderen lösen. Man kann allenfalls Gemälde von Delacroix rein als farbige und formale Kompositionen analysieren, nicht aber Histörchen von Spitzweg trotz ihres flimmernden Kleides bunter Farbtupfen, das sie dem Liebhaber ebenso köstlich erscheinen läßt, wie den Antiquaren und Sammlern, die darauf so oft dargestellt sind, ihre Kakteen und alten Bücher. Spitzweg gehört nicht zu den Großen im Reiche der Kunst. Er war sogar ein merkwürdig schwacher Zeichner. Aber er hat ein eigenes Stück Welt gestaltet, und war es nur ein enger Winkel, so ist es doch ganz der seine gewesen. *G.*

Friedrich Lübkers Reallexikon des klassischen Altertums. Achte vollständig umgearbeitete Auflage, herausgegeben von *J. Geffcken* und *E. Ziebarth* in Verbindung mit *B. A. Müller* unter Mitwirkung von *W. Liebenam, E. Pernice, M. Wellmann, E. Hoppe* u. a. Mit 8 Plänen im Text. Druck und Verlag von B. G. Teubner, Leipzig-Berlin 1914. XII und 1152 S. In Leinwand geb. M. 28.—.

Wenn man eine Begründung einer Neuauflage von Lübkers Reallexikon zu geben nötig hätte, so müßte man eine Geschichte der Altertumswissenschaften in den letzten Jahren rekapitulieren. Nur zwei Stichworte »Ausgrabungen« und »Papyri« brauche ich zu nennen, um die Fülle des angewachsenen Materials zu charakterisieren; man denke an Publikationen, wie Pauly-Wissowa, Roscher, das

Corpus Inscriptionum, den Thesaurus linguae latinae, die mit Beginn des Jahrhunderts in Angriff genommen oder fortgesetzt wurden, um zu begreifen, was eine Neuauflage dieses Reallexikons bedeutet; man erinnere sich der mit dem Jahrhundert wachsenden Wertschätzung des Hellenismus und der wachsenden Kenntnis der Geschichte der Naturwissenschaft und der Technik des Altertums.

So ist es notwendig geworden, daß der neue Lübker nicht bloß eine Neuauflage, sondern eine »von Grund aus« Umarbeitung geworden ist. Er ist aus einem Buche für jedermann, d. h. für die Interessenten an dem klassischen Altertum, ein Buch für Spezialisten geworden. Gewiß nicht für die klassischen Philologen und Archäologen allein, sondern immer noch für alle diejenigen, die in ernster und eindringlicher Weise dem klassischen Altertum nähertreten wollen, dessen Studium, wie wir hoffen, nach dem Kriege einen noch größeren Aufschwung nehmen soll und wird, als es bisher zu unserm Glück im deutschen Vaterland der Fall gewesen ist. — Früher war ja der Lübker eigentlich ein Reallexikon »für Gymnasien«. Auch die Schüler konnten und sollten ihn benützen. In der neuen Gestalt wünscht er sich die Schüler gar nicht mehr: und das ist eigentlich schade. Wieviel Anregung und wieviel Wissen hat der alte Lübker doch den Gymnasiasten der höheren Schulklassen gespendet! Ich rate ihnen noch zu den früheren Ausgaben.

In der Form und im Inhalt spricht die Umarbeitung zu den Studierenden der Universitäten, zu den Gymnasiallehrern, zu den schon herangereiften klassischen Philologen. Auch der Künstler wird nach wie vor den Lübker benutzen können, wenn er auch keine Abbildungen klassischer Bildwerke mehr findet und obschon die mythologischen Artikel stark gekürzt oder zum Teil weggefallen sind. Den neuen Stil werden die Dilettanti unter den Altertumsfreunden vielleicht nicht mehr so zu schätzen wissen; aber für diejenigen, für welche die Umarbeitung geschaffen ist, ist solche Darstellungsart die einzig richtige: kurze aneinandergereihte Sätze, die nur das Wesentliche in präziser Form sagen. Aber dann kommt ein Novum von der größten Wichtigkeit hinzu, indem Literaturangaben den einzelnen Artikeln angeschlossen sind, die zum weiteren und genaueren Eindringen in den fraglichen Gegenstand führen. Dadurch geben auch die einzelnen Artikel indirekt viel mehr als »die erste wissenschaftliche Hilfe«; Literaturangaben leiten zum Ganzen.

Es soll den Fachzeitschriften überlassen bleiben, Einzelheiten, die noch verbessert werden könnten, aufzuführen, die in der neuen Bearbeitung weggefallenen Artikel, die vielleicht doch wünschenswert gewesen wären, zu reklamieren und noch immer Fehlendes zu verlangen. Längere Benutzung hat den Referenten nur selten enttäuscht. (Via Egnatia fehlt, was der Aktualität halber erwähnt werden soll.) — Der neue Lübker ist ein ganz hervorragendes Zeugnis des Hochstandes und des Fleißes der deutschen klassischen Altertumswissenschaft. Keine andere Nation hat ein Nachschlagewerk von solcher Gediegenheit zur Seite zu stellen. Der neue Lübker ist unentbehrlich für den Studierenden, für den Gymnasiallehrer, für alle wissenschaftlich arbeitenden Philologen und Archäologen, die Pauly-Wissova und Roscher nicht gleich zur Hand haben oder nur kurze und treffende Referenz suchen. — J. Geffken, E. Ziebarth, E. A. Müller und der übrige Gelehrtenstab von Spezialisten, die mit diesen Führern gemeinschaftlich das prächtige Werk zum 60. Jahrestage des ersten Erscheinens des Lübker der Altertumsforschung geschenkt haben, haben sich ein großes und unserer Wissenschaft zur höchsten Ehre gereichendes Verdienst mit dieser Umarbeitung gewonnen, nicht minder die domus praeceptrix Germaniae, B. G. Teubner.

München. *Max Maas.*

E. W. Bredt, *Belgiens Volkscharakter, Belgiens Kunst.* Hugo Schmidt Verlag, München. Mit 54 Abbildungen.

In der Kunst keines anderen Volkes spiegelt sich die Volksseele im Guten wie im Bösen so getreulich wider, wie in Belgiens Kunstschaffen. Das Teuflisch-Grausame und Fanatische der Massen, die Hinterlist der belgischen Heckenschützen, die unsere Soldaten gegen jeden Kriegsbrauch heimtückisch überfielen, alle Ausschreitungen verblendeter Volksleidenschaft, die im Anfange des großen Krieges unerklärlich schienen, sie finden ein starkes Echo in den Darstellungen raffinierter Foltern, grausamer Hinrichtungen, phantastischer, gespensterhafter und diabolischer Szenen, die vlämische Künstler des Mittelalters und der Neuzeit uns in großer Zahl hinterlassen haben. Aber auch die andere Seite des belgischen Volkscharakters, die unbändige Lust am Dasein, das behagliche Genießen, der Sinn für Humor und Satire, findet hier charakteristische Wiedergabe. Wie eng diese verschiedenartigen Eigenschaften des belgischen Volkes in Leben und Kunst miteinander verbunden sind, zeigt das vorliegende Buch.

In fesselnder Darstellung weiß Bredt Verständnis zu wecken für das belgische Volk, das eine traurige Vergangenheit heimtückisch, eine schlechte Politik verblendet machte, und für Belgiens Kunst, die der getreueste Spiegel der vlämischen Volksseele ist. Mehr als fünfzig gut ausgewählte und sehr bezeichnende Abbildungen erläutern den Text. Hieronymus Bosch, der Träumer und Phantast, in dessen Bildern eine seltsame und vielgestaltige Fabelwelt ihr Wesen treibt und ein Humor sich manifestiert, dessen Lustigkeit an Wahnsinn grenzt, der Höllenbrueghel mit seinen brennenden Dörfern und phantastischen Spukszenen, und der ältere Brueghel, der in seinem Bilde »Justitia« ein Kompendium der verschiedensten Arten des Folterns und Hinrichtens gibt, — sie sind die ersten Glieder einer langen Kette, die über Rubens' gräßlichen Martertod des heiligen Livinus in der Brüsseler Galerie bis in das neunzehnte Jahrhundert führt, zu dem sinnlichen-übersinnlichen Antoine Wiertz und zu Felicien Rops, dem Symbolisten der Perversität. Die andere Seite des belgischen Volkscharakters, die unbändige, nie versiegende Lebensbejahung, vertreten in der Kunst die lustigen Bauernbilder des älteren Brueghel, die nie einer satirischen Note entbehren, die Schilderungen aus dem Volksleben vom jüngeren Teniers, die Trinkerszenen Brouwers und seines Schülers Joos van Craesbeeck (der übrigens in nicht ganz zutreffender Weise von Bredt charakterisiert wird und von dem das auf S. 85 abgebildete Kurtisanenbild sicher nicht herrührt), und im neunzehnten Jahrhundert Armand Rassenfosse und Jef Lambeaux mit ihrer Freude am Kraftvollen und Gesunden. Auch in der Dichtkunst Belgiens tritt das Grausam-Phantastische und Humorvoll-Lebensfreudige in die Erscheinung; am reinsten vielleicht in De Costers unsterblichem Ulenspiegel.

Vor Belgiens Volksleidenschaft zu warnen, solange uns das Volk feindlich gegenübersteht, aber nach dem Frieden versöhnend und verständigend zu wirken, das ist der Zweck des Büchleins, dem man De Costers herrlichen Ausspruch als Geleitwort geben möchte: »Begräbt man Ulenspiegel, den Geist und Nele, das Herz der Mutter Flandern? — Auch sie kann schlafen, aber sterben, nein!« *B.*

Verantwortliche Redaktion: GUSTAV KIRSTEIN. Verlag von E. A. SEEMANN, Leipzig, Hospitalstraße 11a
Druck von ERNST HEDRICH NACHF., G.M.B.H., Leipzig

KUNSTCHRONIK

Neue Folge. XXVII. Jahrgang 1915/1916 Nr. 13. 24. Dezember 1915

Die Kunstchronik und der Kunstmarkt erscheinen am Freitage jeder Woche (im Juli und August nach Bedarf) und kosten halbjährlich 6 Mark. Man abonniert bei jeder Buchhandlung, beim Verlage oder bei der Post. Für Zeichnungen, Manuskripte usw., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Hospitalstr. 11 a. Abonnenten der Zeitschrift für bildende Kunst erhalten Kunstchronik und Kunstmarkt kostenfrei. Anzeigen 30 Pf. die Petitzeile; Vorzugsplätze teurer.

DER ZUSTAND DER KUNSTDENKMÄLER AUF DEM ÖSTLICHEN KRIEGSSCHAUPLATZ

Von Paul Clemen

Geheimrat Clemen (Bonn), der von der Obersten Heeresleitung mit der Wahrnehmung der Interessen der Denkmalpflege im Westen betraut war, dessen Bericht über Belgien und Frankreich in der Kunstchronik N. F. XXVI (1914/15) Nr. 9, 10, 17 veröffentlicht ist, und von dem das heute erscheinende Heft der Zeitschrift für bildende Kunst eine Zusammenfassung in einer Sondernummer bringt unter dem Titel: »Der Zustand der Kunstdenkmäler auf dem westlichen Kriegsschauplatz«, ist auch mit der Fürsorge für die Kunstdenkmäler auf dem östlichen Kriegsschauplatz betraut worden und hat nach zweimonatlicher Bereisung des ganzen Gebietes eine Reihe amtlicher Berichte erstattet, aus denen der vorliegende Auszug hier gegeben wird.

Aus zwei Hauptperioden der Kunstgeschichte sind uns in dem von uns im Osten besetzten Gebiete Kunstwerke, vor allem Monumentalschöpfungen in großer Zahl erhalten, aus der Periode der Spätgotik, die sich hier bis in das 16. Jahrhundert hineinzieht, und dann wieder aus der Zeit des späten Barock. Für jenen ersten Abschnitt ist die Abhängigkeit von der Backsteinbaukunst Norddeutschlands, vor allem die Verwandtschaft mit den Bauten West- und Ostpreußens, charakteristisch, und diese zumal im nördlichen und westlichen Kongreßpolen durch eine Fülle von Baudenkmälern vertretene Kunst bildet den natürlichen Übergang zu der Gruppe der Backsteinbauten im Süden, in dem kirchenreichen Krakau und um Lublin, das, einst ein kleines Krakau, in ähnlicher Weise durch die Zahl seiner Bauten ausgezeichnet war. In Litauen selbst läßt sich die Einflußsphäre der Baukunst aus dem Deutschordenslande vom Ende des 13. Jahrhunderts ab bis in das 16. Jahrhundert hinein verfolgen. Die Grenze dieses preußischen Kultureinflusses stimmt hier im alten Litauen im allgemeinen etwa mit der Njemenlinie überein. Sie deckt sich ungefähr mit der Grenze des 1795 bei der dritten Teilung Polens zu Preußen geschlagenen Neu-Ostpreußens. Vor Grodno liegt, als das früheste kirchliche Denkmal des ganzen Landes, am Ufer des Njemen die Kollagankirche, ein ursprünglich flach gedeckter dreischiffiger Backsteinbau mit drei runden Apsiden nebeneinander, von einem noch ganz romanischen Grundriß. Aber der Einfluß der deutschen Ordens-Baukunst springt weit über dieses Gebiet hinaus. In Wilna gehört ihm die reizvolle Annakirche an, die ein Kleinod der ganzen nordischen Backsteinkunst ist, südlich von Slonim in Synkowicze die befestigte Michaelskirche mit ihrem merkwürdigen Wehrgang und den doppelten Turmpaaren. In dieser äußeren Linie liegen auch noch eine Reihe von mächtigen litauischen Backsteinburgen, von den Jagellonen errichtet, in Troki, Njedniki, Krewo und Lida, die aber alle an die Baukunst im Ordenslande anknüpfen.

Trotz der langen Dauer der kriegerischen Operationen im Osten ist von den wichtigen nationalen Denkmälern Polens, Litauens und Kurlands doch nicht entfernt ein so großer Teil beschädigt worden, wie nach den ersten beunruhigenden Nachrichten zu befürchten war, und alle bedeutenderen Bauwerke sind noch vor dem Eintritt des Winters gesichert worden. Am stärksten sind immer die Zerstörungen dort gewesen, wo der Stellungskrieg die deutschen und die russischen Truppen monatelang einander gegenüber festgehalten hat, so vor allem an dem Bzura-Rawka Abschnitt, in dem Gelände zwischen der ostpreußischen Grenze und dem Narew und an der Linie, die östlich von Augustow und Suwalki sich wieder parallel der ostpreußischen Grenzlinie hinzog. Von den Kirchenbauten der spätgotischen Periode sind vor allem zwei dem alten Kongreßpolen angehörige stark mitgenommen worden, die Kirchen von Brochow und von Prasnysz. Die Kirche von Brochow am rechten Ufer der Bzura war im ganzen nördlichen Polen eines der Hauptdenkmäler der späten Backsteingotik, im 15. Jahrhundert gegründet, in der Mitte des 16. Jahrhunderts ausgebaut, unter den Bauten, die hier südlich der Weichsel die ostpreußische Bauweise fortsetzen, das kunstgeschichtlich wichtigste Monument, ein dreischiffiger Bau mit steilem Giebeldach, mit abgetreppten Backsteingiebeln, an der Front einem relativ wenig ausgebildeten viereckigen Turm und zwei sehr merkwürdigen hohen runden Flankierungstürmen zur Seite des Chorhauses. Wie bei der Michaelskirche zu Synkowicze handelt es sich hier um eine befestigte Kirche. Die ganze Anlage war von einer regelmäßigen Mauer umzogen, mit Befestigungstürmen in deren Ecken, und bildete eins der auch von den polnischen Malern am häufigsten dargestellten Architekturbilder. Während der lange andauernden Beschießung hat die Kirche sehr schwer zu leiden gehabt. Der schmale Westturm ist in der oberen Hälfte völlig zerstört. Der Westgiebel steht noch, jedoch der Ostgiebel ist zusammengebrochen. Von den beiden runden Flankierungstürmen ist der nördliche fast ganz, der südliche zur Hälfte eingeschossen. Das Mauerwerk ist von so vielen Granaten getroffen, daß die Wiederherstellung kaum möglich erscheint.

In ähnlichem Zustand befindet sich die ehemalige Bernhardinerkirche in dem heiß umkämpften, zweimal von uns eroberten Prasnysz, ein ursprünglich einschiffiger hoher Bau aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts, der im Beginn des 18. Jahrhunderts

im Inneren barockisiert ist, eine reiche, höchst malerische Baugruppe. Zu dem fialengeschmückten Westgiebel treten noch zwei Seitengiebel an der Südfront. Die ganze Anlage ist stark zerschossen. In der Nordmauer der Kirche klaffen zwei Breschen, das Gewölbe im Mittelschiff ist eingestürzt, die Klostergebäude und der Kreuzgang sind, zumal im Nord- und Südflügel, ganz zerstört. Eine Wiederherstellung ist ohne die Aufwendung großer Mittel nicht möglich. Die vorläufige Sicherung kann nur in der Absperrung der Kirche bestehen. Das Dach über dem Langhaus wird noch weiter zusammenstürzen; nur der Chor, in dem ein reichvergoldeter zweigeschossiger Spätrenaissancealtar steht, kann gehalten werden. Ganz zerschossen ist in Prasnysz auch die alte Synagoge, von der nur die barocke Front noch steht, während die Pfarrkirche bis auf Granatschüsse im Turm im wesentlichen erhalten geblieben ist.

An der Bzura-Rawka-Linie haben nun noch eine ganze Reihe von Bauten zu leiden gehabt. Die schöne Klosterkirche zu Czerwinsk, eines der wichtigsten baugeschichtlichen Denkmäler im nördlichen Polen, neben der Kathedrale zu Plock die bedeutendste zweitürmige Anlage, ein romanischer Bau vom Jahre 1107, der schon 1450 und dann ein zweites Mal 1700 umgebaut worden ist, ist bei der Beschießung vom südlichen Ufer der Weichsel zum Glück nur am Dach getroffen, die Schrapnells haben einige Fenster zerstört, im Klostergebäude hat eine Granate das Dach durchschlagen, alles Beschädigungen ohne großen Umfang. Und auch in dem hochgelegenen malerischen Städtchen Wysogrod, das sich auf dem Weichselufer über dem dort breit sich hinwälzenden Strom aufbaut, haben die beiden Kirchen ein paar Treffer aufzuweisen, zum Glück ohne größere Beschädigung. Dafür ist in Sochatzew am anderen Ende der Bzuralinie die 1784 erbaute Kirche zusammen mit dem Ort völlig zerstört und zerschossen. Die Chorgewölbe sind durchschlagen, das Innere ist ausgebrannt. Südlich ist ebenso die Kirche von Rawa Stara an der Rawka mit dem Ort fast ganz zerstört. In Lowicz, das im vorigen Dezember lange unter Feuer gestanden hat, ist die große zweitürmige Hauptkirche, ein üppiger Barockbau, der in der Mitte des 17. Jahrhunderts an die ältere Kapelle des Heiligen Sakraments angefügt worden ist, nur äußerlich beschädigt. An der West- und Südseite ist je eine Granate eingeschlagen, die Fenster sind zerstört, das Dach war durch Schrapnells vielfach verletzt, der malerische Torbau durch Granaten zur Hälfte zerstört. In Kalisch sind bei dem Brand der Stadt doch die Hauptdenkmäler erhalten geblieben. Die St. Nikolaskirche in der Domherrenstraße hat durch Granaten etwas gelitten, stärker am Äußeren wie im Inneren die Reformatenkirche in der Breslauerstraße. Von ländlichen Kirchen an der Westgrenze sind noch die von Kozminek im Kreise Kalisch und von Rendziny im Kreise Czenstochau zu nennen, die beide, die erste am Turm, die zweite am Dach, größere Verletzungen durch Granaten aufweisen. Um Lods sind eine ganze Anzahl von Orten fast völlig zerstört, darunter Zgierz mit seinen Kirchen, ebenso im Norden die Orte um Mlawa auf Makow zu. Hier haben die Kirchen von Grudusk, Lyzekow, Glinojezk, Niedzborsh sehr gelitten. Die Kirche zu Krasne im Kreis Ciechanow, ein Bau der Spätrenaissance mit reicher Ausstattung und den Grabmälern der Familie Krasinski, ist durch die Artillerie zerstört.

In Kowno hat bei der zweiten Beschießung die an der Mündung der Wilija in den Njemen liegende malerische Altstadt ziemlich gelitten. Hier ist vor allem die aus dem 15. Jahrhundert stammende Georgskirche stark beschädigt worden. Die Kirche war ein feingegliederter Backsteinbau mit runden Strebepfeilern, die unterhalb des Daches durch Bogen verbunden waren. Granaten haben in den Chor eingeschlagen und haben hier den mächtigen reichen Barockaufbau völlig durcheinander geworfen. In einem Flügel des gegenüberliegenden Klosters ist eine 30,5 cm Granate eingeschlagen und hat hier die ganze Wand herausgerissen. Auch die Trinitatis-Pfarrkirche vom Jahre 1634 ist beschädigt. In die auf der Südseite gelegene Kapelle hat eine Granate eingeschlagen, sämtliche Fenster sind durch den Luftdruck zersprungen. Der spätgotische Backsteinbau des Domes ist im Langhaus und im Chor von je zwei Granaten getroffen worden.

Dem gegenüber darf man hervorheben, daß, zumal in Kongreßpolen, die wichtigsten Denkmäler aus dem Gebiete der deutschen Besetzung unversehrt erhalten sind, vor allem an der Grenze Masoviens die Bauwerke, die in enger Verbindung mit der Kunst unserer östlichen Provinzen gewachsen sind, Plock, Wlozlawek mit der gotischen zweitürmigen Kathedrale vom Jahre 1365, die noch voll ist von Schätzen mittelalterlicher Ausstattung, von Altären, Grabmonumenten, Totenschilden, und Brest-Kujawsk mit seiner alten Kirche. Plock, die einstige Residenz der Masovischen Herzöge, ist völlig unversehrt, insbesondere ist die an der Weichsel hochgelegene zweitürmige Domkirche aus dem Anfang des 12. Jahrhunderts, die, wie die Kirche von Czerwinsk, im letzten Jahrzehnt eine sehr geschickte Wiederherstellung gefunden hat, unberührt geblieben mit den Grabmälern der polnischen Herzöge und Könige und dem reichen Inhalt der Schatzkammer, den Stiftungen von polnischen Herrschern, Bischöfen und Großen. Endlich ist bei Czenstochau auf dem Klarenberg das Pawlaner-Kloster, der berühmteste Wallfahrtsort von ganz Polen, mit seiner 1690 neu errichteten Barockkirche und allen den Schätzen und Kostbarkeiten, die der schwarzen Muttergottes, der regina regni Poloniae, im Laufe von fünf Jahrzehnten gewidmet sind, unversehrt und erfreut sich heute (als Enklave in unserem Gebiet) des besonderen Schutzes der österreichischen Regierung wie vorher der deutschen Verwaltung.

Die zweite große Bauperiode dieser östlichen Länder, die Zeit des Barock, hat vor allem in Warschau und Wilna unvergleichliche Denkmäler geschaffen. Seit 1697 war Polen durch seine neuen Könige, die sächsischen Kurfürsten August II. und August III., eng an das Kurfürstentum Sachsen angeschlossen und damit noch enger mit der ganzen Kultur Deutschlands verknüpft. Wie im letzten Jahrzehnt des 17. Jahrhunderts

schon der große nordische Architekt Schlüter, so hat jetzt vor allem Pöppelmann, der Schöpfer der geistreichsten Anlage des deutschen Barocks, des Dresdener Zwingers, in Warschau gearbeitet. Die Krakauer Vorstadt, die alte Hauptstraße dieser modernen Großstadt, die heute fast eine Million Einwohner zählt, weist nebeneinander eine ganze Reihe großer barocker Kirchenbauten und Paläste auf, die ein Jahrhundert mitteleuropäischer Kunstgeschichte vom Ende des 17. bis zum Ende des 18. Jahrhunderts illustrieren.

Bei der kindlichen dreitägigen Beschießung der Stadt Warschau durch die Russen von der Vorstadt Praga aus hat keins von den Bauwerken wesentlich zu leiden gehabt. Vor allem ist das am meisten exponierte Königliche Schloß, das durch Johann III. Sobieski erweitert ist und unter Stanislaus August (1763—1795) seine kostbare Innendekoration erhalten hatte, unbeschädigt. In der Verwahrlosung während der russischen Verwaltung, zumal unter dem häßlichen gelbbraunen Anstrich, der den Bau bedeckt, hat die monumentale Anlage viel von ihrer Wirkung verloren. An der Weichselfront hebt sich die Hauptfassade des noch von dem Bau des Antonio Solario vom Jahre 1747 stammenden Haupttraktes mit dem mittleren Pavillon und den Seitenrisaliten kräftig ab. Zumal das anstoßende tiefer gelegene Poniatowski-Schloß, wie die beide verbindende langgestreckte einstöckige Galerie, die die Bibliothek enthielt, sind durch die Verwendung zur Kaserne der dort untergebrachten Kosaken-Sotnie schwer entstellt. Bis auf den Canalettosaal hatten aber doch die Haupträume des Schlosses an der Weichselfront im ersten Stock noch den alten Dekor aus der Zeit Stanislaus Augusts bewahrt. Die Russen haben nun in den letzten Wochen vor ihrem Abzug die gesamte Ausstattung des Schlosses abgeführt und selbst die Supraporten aus dem Audienzsaal und aus dem Schlafzimmer des Königs weggenommen. Aus dem kleinen achteckigen Kabinett sind die Bilder der gleichzeitigen europäischen Herrscher des 18. Jahrhunderts weggeführt. Alle Möbel, alle Gemälde, Bronzen, Beleuchtungskörper sind restlos abgeführt. Es sind in den letzten Wochen vor dem Abzug der Russen 70, nach anderer Angabe 90 Waggons mit der Ausstattung des Kgl. Schlosses und daneben der beiden anderen Warschauer Schlösser abtransportiert worden.

Das Lustschloß Lazienki, in dem ausgedehnten Park am Ende der Stadt gelegen und in den Jahren 1767 und 1788 als Umbau eines ehemaligen Badehauses aufgeführt, unter der ganz persönlichen Leitung und Mitwirkung des Königs Stanislaus August, hatte in seiner Isolierung noch in viel höherem Maße die alte Stimmung bewahrt und stellte eine der entzückendsten Schöpfungen dieses Stiles des Stanislaus August dar, der dem französischen Louis XVI.-Stil entspricht, aber sehr viel stärker schon mit klassischen Elementen durchsetzt ist, und eine der feinsten und raffiniertesten Äußerungen des späten Rokoko überhaupt. Die Russen haben hier ebenso die ganze Ausstattung abgeführt bis auf die Beschläge an den Türen und die Bronzeappliken an den Marmorkaminen. Aus dem großen Hauptsaal sind die eingelassenen Wandbilder von Bacciarelli aus der Wandverkleidung gelöst und weggenommen worden. Aus der Bildergalerie sind die sämtlichen Gemälde verschwunden, über 40 Bilder, unter denen der alte Katalog Bol, Teniers, van Berghem, Metsu, Bakhuysen, Wouwerman nennt, aus dem grünen Kabinett die Bilder der vornehmen Damen der Warschauer Gesellschaft um 1780, ebenso aus den oberen Räumen die holländischen und französischen Bilder. Im Park hatte daneben noch das »Weiße Schlößchen« einen reichen Schmuck aufzuweisen. Auch hier sind aus den Haupträumen die Möbel und dazu die Gemälde von Mengs, Steen, von der Meulen, Coypel abgeführt. Aus dem Schloß Belvedere, das erst 1822 als Residenz des Großfürsten Konstantin Pawlowitsch neu erbaut ist, sind ebenso sämtliche Gemälde und Büsten von den bisherigen Eigentümern abtransportiert.

Die alten berühmten Lustschlösser der polnischen Könige in der Nähe von Warschau, im Süden Willanow, das von Johann III. Sobieski, dem Türkensieger, um 1680 als Lieblingsaufenthalt nach dem Plan von J. Belotti erbaut war, jetzt im Besitz der Grafen von Branicki, und im Norden Jablonna, ein klassizistischer Bau vom Ende des 18. Jahrhunderts, der Lieblingsaufenthalt des polnischen Helden Josef Poniatowski und heute noch mit vielen Erinnerungen an ihn gefüllt, im Besitz der Familie Potocki, sind unberührt erhalten geblieben, aber sie sind wie die klassizistischen Schloßbauten von Krolikarlia und Natolin im Besitz der Grafen von Krasinski und Branicki ihrer Ausstattung beraubt. Alle kostbaren Möbel, alle Gemälde aus Willanow, und dazu die ganzen sonstigen reichen Kunstsammlungen sind auf Veranlassung der Russen schon bei der ersten Bedrohung Warschaus nach den Stadtpalästen geflüchtet worden. Ganz unberührt sind die beiden schönsten Schloßbauten östlich der Bzuralinie, das breitgelagerte Barockschloß Nieborow bei Lowicz mit seinen reichen Sammlungen im Besitz der Grafen Radziwill und das erst im 19. Jahrhundert entstandene kaiserliche Jagdschloß Skierniewice. Alle diese Bauten werden durch die deutsche Verwaltung sorgfältig geschützt. Schloß Skierniewice ist von jeder Belegung durch deutsche Truppen freigeblieben. Dagegen sind östlich der Weichsel und östlich von Njemen und Narew bei dem Zurückgehen zumal in der Richtung auf Brest-Litowsk und Slonim von den Russen systematisch die Ortschaften zerstört und mit den Dörfern auch die Herrenhäuser und Schlösser eingeäschert und verwüstet worden. In dem ganzen großen Landstrich kann man Hunderte von Kilometern fahren, ohne nur einmal ein unversehrt erhaltenes Gehöft zu Gesicht zu bekommen. In dem ganzen Kriegsgebiet im Osten und Westen ist dies der fürchterlichste Eindruck. Man braucht kaum Einzelheiten aufzuzählen. So sind östlich von Grodno die ausgedehnten Besitzungen der Fürsten Czetwertynski und der Grafen Krasinski zerstört. Es ist charakteristisch, daß diese ganz systematischen Verwüstungen an der Grenze Polens bei dem Übertritt auf schwarzrussisches Gebiet Halt machen und sich innerhalb dieses Gebietes nur noch

auf die Besitzungen von Polen erstrecken. Die ganze Operation erweist sich als ein vorbedachter Vernichtungskrieg gegen den polnischen Großgrundbesitz, genau so wie bei dem Rückzug der Russen aus Galizien. Die großen polnischen Geschlechter sollten hier möglichst schwer getroffen nnd vernichtet werden.

In noch höherem Maße als Warschau ist für die Kunst des Barock aber Wilna eine Fundgrube. Die Stadt, die zwischen anmutigen umbuschten Hügeln an der Einmündung der Wileika in die Wilija liegt, ist eine der schönsten und malerischsten Städte des Ostens überhaupt, im phantastischen Reiz der Silhouette vielleicht mit Prag, in manchem selbst mit Salzburg vergleichbar. An Zahl der enggedrängten Kirchen und Klöster könnten nur spanische Städte mit ihr den Wettbewerb aufnehmen. Die ganze Altstadt wird beherrscht durch ein Heer von Spätrenaissance- und Barockkirchen, neben denen die wenigen spätgotischen Kirchenbauten, die schon genannte Annenkirche, die Johanneskirche und die vom König Kasimir begonnene Kirche der Heiligen Bernhard und Franziskus, fast verschwinden. Alle diese Kirchen sind voll von einer überladenen Ausstattung des 17. und 18. Jahrhunderts. Das späte Barock, das schon im eigentlich polnischen Gebiet eine stark malerische Färbung erhalten hatte, ist hier zu einer wilden phantastischen Pracht gesteigert. Zweigeschossig steigen die meisten Altarbauten empor, im Chorumgang dicht gedrängt, so daß sie hier wie die Kulissen eines Theaters erscheinen. Dabei sind alle diese Kirchen im Inneren unverändert, alles ein wenig verwahrlost, und auch über dem Inneren liegt derselbe Schleier gelangweilter Trauer, der die ganze Stadt einzuhüllen scheint. Zum Glück ist die Stadt völlig unversehrt geblieben. Die Russen haben nur hier wie auch sonst in ganz Polen, Litauen und in Kurland die Glocken sämtlich entführt und sich nicht gescheut, zu ihrer Entfernung barbarisch die Turmwände zu durchbrechen. Aus Wilna ist auch das Bronzedenkmal der Kaiserin Katharina auf dem Kathedralplatz, eines der Hauptwerke von Antokolsky, ebenso auf dem Schloßplatz das Denkmal Murawjéws von Grjasnow und sogar die Bronzebüste Puschkins abgeschleppt. In der Nachbarschaft hat der Krieg stärker getobt. In dem in wunderbarer Umgebung auf der Spitze einer Halbinsel mitten in einem Seengebiet gelegenen Städtchen Troki ist die große zweitürmige Barockkirche von Westen her stark durch Granaten verletzt, eine große Bresche öffnet sich in der Front, das Dach ist von Schrapnells siebartig durchlöchert. Die neue russische Kirche ist in ihrem Westbau so stark zerstört, daß die Laterne des vorderen Kuppelturmes fast frei in der Luft zu schweben scheint und eine Wiederherstellung kaum möglich ist. Unter den Barockbauten dieses nördlichen Gebietes hat noch die Kirche zu Wigry schwer zu leiden gehabt. In dem gleichnamigen See östlich von Suwalki baut sich in unvergleichlich schöner Lage, deren Reiz durch die feierliche Einsamkeit noch gesteigert wird, auf einem kleinen Hügel und auf Unterbauten, die auf eine ältere befestigte Anlage schließen lassen, der barocke ganz italienische Bau der Kirche auf, die während des lange andauernden Stellungkrieges von beiden Seiten schwer zu leiden gehabt hat. Der eine Flankierungsturm ist fast zusammengebrochen. Im Mittelschiff und der einen nördlichen Seitenkuppel ist das Dach durchgeschlagen, Granaten haben im Inneren eine ziemliche Verwüstung angerichtet, doch ist der Hochchor noch wohl erhalten geblieben, während von den Seitenaltären das, was am meisten gefährdet ist, in den Chor transportiert werden soll. Die Bischofskirche dieses Sprengels in dem weit von allen Hauptverkehrswegen gelegenen einsamen Sainy, ein zweitürmiger Barockbau von dem üblichen Wilnaer Typus, ist unberührt geblieben, ebenso wie in Grodno der originelle Bau des Domes und der Bernhardinerkirche, der erste durch riesige Altaraufbauten ausgezeichnet: der zweistöckige Hochaltar weist nicht weniger als 18 Säulen auf.

Von den großen Schlössern im südlichen Litauen ist vor allem das Schloß Czerwocnydwór (Krasnydwór) bei Kowno, im Besitz des Grafen Bolo Tyschkewicz, am Ufer des Njemen, durch die Russen schwer beschädigt. Das Herrenhaus selber ist erhalten geblieben, nur die Ausstattung durcheinandergeworfen, die Orangerie verbrannt, vor allem aber ist die zweitürmige Kirche, in der sich hinter dem Hochaltar die gräfliche Grabkapelle mit sehr reichen klassizistischen Marmorskulpturen erhob, völlig gesprengt, so daß nur noch Trümmerhaufen von kleinen Brocken die Stätte bezeichnen. Die übrigen drei großen Schlösser der Grafen Tyschkewicz in der Nähe von Wilna sind erhalten geblieben, Landwarowo, ein neues gotisches Palais, eine Schöpfung des Architekten Grafen Rostworowski, ebenso das Schloß Waka. In dem schönen Louis XVI.-Bau Sadrocze, der sich Troki gegenüber mit seiner Tempelfront in dem See spiegelt, ist die Front und das Dach durch Schrapnells beschädigt, das Innere wenig sanft behandelt. Schloß Werki nördlich von Wilna, das einst als der Besitz des Fürsten von Hohenlohe-Schillingsfürst viel genannt ward, jetzt sich im Besitz eines Herrn von Spinek in Grodno befindet, ist mit seinen Kavalierhäusern und Hofhäusern nur durch die wiederholte Einquartierung im Inneren mitgenommen, aber der Bau ist erhalten. Aus dem Schloß Abramowsk bei Troki haben die Russen die ganze Ausstattung fortgeschleppt. In dem nördlichen Teil von Litauen, dem alten Samogitien, um das der Orden 150 Jahre lang gekämpft hat, das er erst am Ende des 14. Jahrhunderts sich für eine kurze Herrschaft unterwerfen konnte, sind die beiden merkwürdigen Kirchenbauten von Telschi und Schawli, die hier den Kirchentypus bestimmen, sehr seltsame Abarten der ostpreußischen Backsteinkirche mit einer hoch durch den Innenraum, auch durch den Chor durchgeführten Empore, in der in Telschi auch ein zweiter Altar errichtet ist. Während der ganze Ort Schawli am 30. April von den zurückgehenden Russen bis auf wenige Häusergruppen niedergebrannt ist, ist die hochgelegene Kirche erhalten geblieben und von uns bei der zweimaligen Beschießung geschont worden. Das durch Schrapnells beschädigte Dach ist bereits wieder hergestellt.

Von den großen Schlössern und Herrensitzen des nördlichen Litauens und Kurlands haben eine ganze Reihe, zumal an der Südgrenze, wo der Stellungskrieg die beiderseitigen Truppen längere Zeit festhielt, zu leiden gehabt. Aus den nordwestlichen Teilen von Kurland sind die Russen mit solcher Windeseile weggefegt worden, daß sie zwischen Windau, Libau und Tukkum keine Zeit fanden, Halt zu machen, und daß auch die Kosaken hier ihre geliebte Praxis, hinter der zurückweichenden Nachhut nun das Land zu verwüsten und vor allem größere Herrensitze und Wohnstätten zu verbrennen, nicht ausüben konnten. So sind die bekannten großen Herrensitze zumal im Norden, Dondangen, der Sitz der Osten-Sacken, Edwahlen, der Sitz der Herren von Behr, Neuenburg, das Schloß der Herren von der Recke, die alle bei der Revolution des Jahres 1905 verbrannt waren, diesmal verschont worden. Vor allem ist auch der mächtige, dreiflügelige Rokokobau des Schlosses zu Mitau, das einst dem landflüchtigen Ludwig XVIII. zur Residenz diente, erhalten geblieben, nur im Inneren ist grausam gehaust worden. Ein paar große Schlösser sind aber doch der Rache der Russen zum Opfer gefallen, darunter am meisten zu beklagen der fürstliche Schloßbau von Ellei südlich von Mitau, der Besitz der Grafen Medem, ein regelmäßiger klassizistischer Bau mit Tempelfronten und großer mittlerer Kuppel. Das Herrenhaus wie die freistehenden Seitenflügel sind durch die Russen radikal ausgebrannt, nur fünf Stunden, ehe die deutschen Truppen vor den brennenden Ruinen erschienen. Zwischen Friedrichstadt und Dünaburg sinken jetzt natürlich bei dem Hin und Her des furchtbaren Ringens immer mehr Bauten in Trümmer.

Die deutsche Verwaltung hat in diesen ihr jetzt unterstellten Gebieten die Pflege der Denkmäler und die Erhaltung dieser historischen Bautenwelt als eine Ehrenpflicht ebenso wie vorher im Westen, in Belgien und Frankreich, aufgegriffen. Im Gebiet des Generalgouvernements Warschau ist mit Unterstützung des polnischen Komitees für Denkmalpflege, das vor einem Jahrzehnt dort als eine lediglich private Organisation ins Leben gerufen ward und das unter dem Grafen Eduard Krasinski eine sehr fruchtbare Tätigkeit entfaltet hat, eine Organisation für das ganze Gebiet ins Leben gerufen. Es ist dort, um dem Mangel irgend einer Statistik abzuhelfen, eine vorläufige Denkmälerliste aufgestellt, die jetzt für die Verwaltung durch die deutschen Kreischefs und die Bauämter die Grundlage bildet. Einer Anregung der in Brüssel abgehaltenen Kriegstagung für Denkmalpflege entsprechend ist ein gleichmäßiges Vorgehen für die von Österreich besetzten südlichen Gouvernements Kielce, Petrikau, Radom und Lublin verabredet und seitens der österreichischen Regierung eingeleitet. Eine besondere Fürsorge ist im Generalgouvernement den historischen Archiven zugewendet, zu deren Schutz und Neuorganisation der Geheime Archivrat Warschauer, einer der besten Kenner der polnischen Geschichte, berufen ist. Gegen die Verschleuderung, den Verkauf der vielfach entfremdeten und sehr gefährdeten kirchlichen und profanen beweglichen Kunstwerke sind besondere Schutzmaßregeln, wieder im Einvernehmen mit Österreich, getroffen. In dem nördlichen Gebiet im Gouvernement Suwalki, in Litauen und Kurland sind durch das besondere Entgegenkommen und Interesse des Oberbefehlshabers Ost und dank dem Entgegenkommen der Präsidenten der Zivilverwaltungen für Kurland, für Litauen, in Suwalki, Wilna und Grodno, Maßnahmen zur Sicherung eingeleitet, die sich insbesondere auch auf den Schutz der jetzt ganz herrenlosen russisch-orthodoxen Kirchen und der Verwaltungs-Archive und Bibliotheken erstrecken, um die sich nach dem Abzug der Behörden hier niemand kümmerte. In einer Reihe von Fällen sind hier und im Generalgouvernement Warschau direkte Sicherheitsmaßregeln veranlaßt, um durch Notdächer, Abstützungen, Verschalungen, durch Absperrungen die schwerbeschädigten Bauwerke zunächst gegen die Unbilden des Winters provisorisch zu schützen. Im Frühjahr wird dann nach weiteren Erhebungen in Verbindung mit den Gemeinden schon, wo angängig, die definitive Sicherung in Angriff genommen werden können. Bei den noch in Gebrauch befindlichen Kirchengebäuden sind überall die Dächer mit werktätiger Unterstützung der deutschen Verwaltung noch vor Einbruch des Winters geflickt oder neuhergestellt, so daß sie den nächsten Monaten getrost entgegensehen können. Es ist hier auf diesem Gebiet zurzeit geschehen, was überhaupt, während der noch andauernden Operationen und während die deutschen Zivilverwaltungen mit ungleich dringlicheren Arbeiten, der Ernährung der hungernden Bevölkerung, dem Wiederaufbau der verbrannten Wohnstätten, dem Ausbau der Wege, zu tun haben, hat geschehen können.

NEKROLOGE

Der Berliner Maler Professor **Johann Geyer,** der frühere Leiter der Fachklasse für Kupferstich und Radierung an der Unterrichtsanstalt des Berliner Kunstgewerbemuseums, ist in Berlin verstorben. Geyer war am 14. Februar 1842 in Nürnberg geboren und erhielt seine künstlerische Ausbildung in Nürnberg und München, wo er Schüler von Raab war. 1884 übernahm er die Leitung der Fachklasse für Stich und Radierung am Berliner Kunstgewerbemuseum, die er fast 25 Jahre innehatte. Er war viele Jahre Mitarbeiter bei den Werken, die das Kaiserlich Archäologische Institut über die Ausgrabungen in Pergamon und Olympia herausgab. Sein Sonderfach war der Architekturstich. Auch Originalradierungen mit architektonischen und landschaftlichen Motiven aus seiner fränkischen Heimat und aus Berlin hat er geschaffen.

PERSONALIEN

An Stelle von Paul Meyerheim ist der Maler, Professor **Hans Herrmann,** in den Senat der königlichen Akademie der Künste in Berlin berufen worden.

WETTBEWERBE

In dem **Preisausschreiben** um Entwürfe zur Bebauung des städtischen Baublockes an der Brückenstraße in **Bromberg** erhielt den ersten Preis für Lösung A Architekt Jakob Sedelmeier in Berlin; der zweite und dritte Preis wurden in zwei gleiche Preise zerlegt und an Erich Jaeckel

in Berlin-Friedenau zusammen mit Architekt Jertz, Berlin-Wilmersdorf und an Architekt Emil Rösler in Plauen i. V. unter Mitwirkung von Alfred Bräutigam und Fritz Kohl gegeben. Für Lösung B erhielt den ersten Preis Architekt F. Berger, Berlin-Lichterfelde, den zweiten Preis Architekt Jakob Sedelmeier, Berlin, den dritten Preis Architekt Adolf Harro in Hannover. Die Wettbewerbsarbeiten werden in der Kgl. Kunstgewerbeschule in Bromberg öffentlich ausgestellt.

AUSSTELLUNGEN

Vom 23. Oktober bis 19. November fand im **Leipziger Städtischen Kunstgewerbemuseum** eine Ausstellung moderner deutscher Textilmuster statt. Richard Zimmermann, der bekannte Musterzeichenlehrer der Crefelder Webschule, zeigte mit seinen Schülern und Schülerinnen eine sehr interessante Sammlung von 102 durchgehend farbigen Studien, Entwürfen und Musterzeichnungen für Vorhang-, Kleider-, Kravatten- und für kirchliche Stoffe. Zimmermann geht in seiner Lehrmethode von der Natur aus und faßt sie als Anregerin in weitestem Sinne auf. Er räumt aber bei allem Naturstudium der Phantasie eine ihr lange Zeit verwehrte Stellung ein. Der Gesamteindruck seines Werkes als Lehrer und Künstler ist kraftvoll und lebendig. — Nur Schülerarbeiten, und diese bedauerlicherweise infolge des Krieges in lückenhafter Auswahl, zeigte Dorothea Seeligmüller, Weimar. In manchem begegnet sie sich mit Zimmermann, sie legt auf das Farbenproblem im Muster, auf einen harmonischen Ausgleich der Farbtöne einen stärkeren Nachdruck. Der rein künstlerische Eindruck dieser Schülerarbeiten ist bedeutend. — An ausgeführten Textilarbeiten waren ausgestellt: Batiks von D. Seeligmüller und Wibiral, Stickereien von Frau Freitag-Just, bedruckte Stoffe von Katharina Schäffner, Dresden, charakteristische Borten und Decken in Brettchenweberei von Gertrud Scharlau, Radebeul bei Dresden, und von Wanda Ebel Wollstickereien, die eine seltene und glückliche Vereinigung von Ursprünglichkeit und Können darstellen. —

Am 23. November löste diese Ausstellung die sogenannte Dresdner Margaretenspitze ab. Die Ausstellung umfaßt nur Arbeiten von Schülerinnen, Mädchen aus dem Volke, die die Erfinderin der Technik, Fräulein Margarethe Naumann, seit zwei Jahren heranbildet. Es sind »Versuche in Fadengefügen«, Versuche, wie sie lange Zeit notwendig sind zur künstlerischen Durcharbeitung einer solchen technischen Erfindung, und ohne die eine selbständige Industrie von künstlerischer und wirtschaftlicher Bedeutung und Zukunft nicht erwachsen kann. Fräulein Naumann hat vom Macramé ausgehend ihre Technik erfunden, die von einer ganz außerordentlichen Ausdrucksfähigkeit ist und es erlaubt, die feinste Spitzenkante und die stärkste posamenterieartige freiplastische Dekoration zu arbeiten. Die Fäden von beliebiger Stärke werden mit Stecknadeln an einem Kissen festgesteckt und mit der Hand geknotet, verflochten und gedreht. Gearbeitet wird ohne Vorlagen oder Schablonen, die Muster ergeben sich der Arbeitenden naiv aus den Fadengruppen. In der Erkenntnis der außerordentlichen schöpferischen Kraft dieser neuen Textiltechnik und ihrer Bedeutung für Posamenterie und Spitze auch nach Seiten des Musters hat die Regierung Fräulein Naumann der Königl. Kunstschule für Textilindustrie zu Plauen als Lehrerin verpflichtet, sie wird vom 1. Januar 1916 ab auch in Annaberg den Unterricht erteilen. —

Professor Dr. Graul hielt eine Reihe von Vorträgen über die Kunst und das Kunstgewerbe Belgiens in alter und neuer Zeit. — Trotz des Krieges konnten sich die Veranstaltungen des Museums einer regen Teilnahme des Publikums erfreuen.

Der **Westfälische Kunstverein in Münster** plant für den Januar eine Gesamtausstellung von Werken Pankoks. Es ist das erstemal, daß hier über die bisherige Lebensarbeit des Meisters ein Überblick gegeben wird. Der Plan ist von seinen zahlreichen Freunden und Verehrern mit großer Freude aufgenommen, so daß eine umfassende Beschickung der Ausstellung zu erhoffen ist. Die Ausstellung findet in mehreren, dem Kunstverein für seine Ausstellungen überwiesenen Räumen des Landesmuseums in Münster statt.

Das Andenken an Menzel feiert der **Königsberger Kunstverein** durch Veranstaltung einer Ausstellung. Etwa 500 Lithographien, Holzschnitte und Originalzeichnungen sollen ein gutes Bild von dem Zeichner und Künstler Menzel geben. Die Ausstellung wird noch durch eine Sammlung von Bildern Max Klingers bereichert.

Hamburg. Der »Menzel-Tag«, der sonst hier ziemlich unbemerkt vorübergegangen ist, wurde von der Leitung des Museums für Kunst und Gewerbe zum Ausgang einer Ausstellung von solchen Arbeiten des Meisters genommen, die sich dem Geltungsgebiete dieses Museums annähern. Es sind dies vornehmlich auf Stein gezeichnete »Gelegenheitsblätter«.

Neben der Erinnerung an den großen Berliner Altmeister und mit dieser zugleich hat die Leitung des »Museums für Kunst und Gewerbe«, ebenfalls in Form einer Gedächtnisausstellung, eine andere Erinnerung aufgefrischt. Otto Eckmann, der Schöpfer der hier ausgelegten Arbeiten, ist im November 1865 in Hamburg geboren. Daß er innerhalb seiner karg zugemessenen Lebensspanne auch nicht annähernd dazu gekommen ist, sich auszugeben, ist mehr als in den hier in großer Zahl ausgelegten ornamentalen und figürlichen Blättern und den von ihm erdachten Drucktypen, die freilich erst durch Peter Behrens in späterer Zeit zum prägnantesten Ausdruck gebracht worden sind, in einem, in den Festsaal des Krefelder Handelskammergebäudes eingelassenen farbigen Fenster dargetan. Bei Eröffnung dieses Gebäudes — 1902 — übte es auf den damaligen Handelsminister Möller solche Wirkung aus, daß er den größten Teil seiner offiziellen Festrede mit einem Hymnus darauf ausfüllte, indem er betonte, »wie der Anblick dieses Fensters in dieser Stadt der Seidenweber, für die die Farbe so unendlich viel bedeutet, jedes Herz mit doppelter Freude erfüllen müsse«. *h. e. w.*

SAMMLUNGEN

Die **Neuordnung der Berliner Antikensammlung** ist nunmehr vollendet und das Hauptgeschoß im Schinkel-Bau wieder zugänglich. Der Kuppelsaal wirkt jetzt wieder rein als Schinkel-Schöpfung, da Direktor Wiegand den bisher in der Mitte aufgestellten Löwen entfernt hat. Im anschließenden Nordsaal wurde eine bessere Beleuchtung dadurch erreicht, daß die Wände heller gestrichen wurden, da seit Schinkels Ausstattung das Neue Museum hinzugekommen ist und dem Raum das beste Licht weggenommen hat. Auch die Bildwerke sind nunmehr so aufgestellt, daß sie die stolzen Säulenfluchten möglichst wenig stören. Sie geben einen historischen Überblick über die griechische Bildnerei vom 5. bis zum 1. vorchristlichen Jahrhundert möglichst an Originalwerken und an guten, nicht durch Ergänzungen entstellten Kopien.

Allzu Ergänztes ist ausgeschieden. Geblieben ist von Beliebtheiten nur der Dornauszieher und die von Rauch ergänzte Polyhymnia. Denn wenn auch die Originale nicht immer ersten Ranges sind, so wirken sie doch frischer als die ausgeglätteten Nachbildungen späterer Zeit, die bisher

in bunter Reihe zwischen ihnen standen. Neu bemerkt man im Saale der Grabreliefs als Ausbeute der von unseren Museen am Hera-Tempel auf Samos unternommenen Grabungen eine weibliche Gewandstatue und im Römersaale einen kolossalen Panzertorso aus dem Theater von Milet. Der ganze Ertrag unserer Expeditionen in Pergamon, Milet, Samos und den anderen Grabungsstätten unserer deutschen Forscher wird erst in den großen Museumsbauten, die eben emporwachsen, gezeigt werden.

Ein Werk Chodowieckis ist jetzt in das **Kaiser-Friedrich-Museum in Berlin** gelangt: das Emaillebildnis eines Danziger Bürgers. Das Bildchen ist 1780 entstanden. Damals ging Chodowiecki, wie K. F. Foerster in den Amtlichen Berichten erzählt, nach Danzig, um den Hausstand seiner verstorbenen Mutter aufzulösen. Das Museum besitzt noch ein kokettes Rokokogegenstück zu diesem Danziger Bürger, die Prinzessin Friederike Sophie Wilhelmine, spätere Erbstatthalterin von Oranien, die Chodowiecki 1765 als Flora nebst zwei Zephiren als Miniatur gemalt hat.

VEREINE

Kunstwissenschaftliche Gesellschaft in München. Sitzung vom 6. Dezember 1915. Herr Wolters legte die im Bollettino d'arte IX, 1915, S. 161 veröffentlichte Herstellung der tönernen Hängelampen aus dem Grabe der Volumnier bei Perugia vor. Die Mittelfiguren, die G. Bendinelli (dort S. 245) wieder für Eroten erklärt, können gerade wegen des von ihm richtig erkannten, den Rücken bedeckenden Gewandes und wegen der Übereinstimmung mit der rätselhaften Bronzegruppe in Florenz (L. Milani, Museo arch. di Firenze Taf. 34 S. 140: Bacco e il suo Genio) dies kaum sein. Wir haben hier eine noch nicht erklärte Jünglingsgestalt vor uns, die über Kopf und Rücken eine aus Brust, Hals und Flügeln des Schwanes gebildete Hülle trägt (das zeigt die Rückenansicht der Peruginer Terrakotte deutlich und ist von ihrem Ergänzer, D. Viviani, dort S. 161 richtig hervorgehoben; die Florentiner Bronze trennt die zusammengehörigen Teile), die aber darum doch nicht »la personificazione del cigno sacro ad Apollo« zu sein braucht.

Einleitend hierzu besprach der Vortragende die ganze Grabanlage der Volumnier, ihre Beziehung zum italischen Hause und ihre Bedeutung für die Beurteilung der etruskischen Aschenurnen. Er wies dabei Vorstufen für deren im Volumniergrabe verwendete besondere Form nach, neben der die üblichere, aus reliefgeschmücktem Kasten und Deckelfigur bestehende, schon gleichzeitig hergegangen sein könne; eine Notwendigkeit, diese letztere aus der Truhenform des Volumniergrabes herzuleiten, liege nicht vor. Die von G. Körte (Das Volumniergrab S. 30) vorgeschlagene Entstehungszeit erschien auch mit Rücksicht auf den Stil darnach etwas zu früh.

Herr August L. Mayer sprach über die Beziehungen zwischen Greco und Tizian, die bisher zu wenig beachtet wurden. Greco hat nicht nur an der 1667 vollendeten Lorenzmarter, die Tizian für Philipp II. ausführte, mitgearbeitet, sondern die Beleuchtungseffekte dieses Nachtstückes in eignen Bildern in engem Anschluß an Tizian weiter verwendet, so in der Hirtenanbetung von So. Domingo el Antiguo zu Toledo. Aber noch mehr, er hat Tizianische Figuren in seine Schöpfungen übernommen und sich an Tizianische Kompositionen deutlich angelehnt. Vor allem ist die »Auferstehung Christi«, gleichfalls in So. Domingo zu Toledo, ein Beweis dafür; die eine Wächterfigur geht auf den flüchtenden Schergen der »Ermordung des Petrus Martyr« zurück, die andern Figuren auf die »Auferstehung Christi« Tizians in Urbino. Auf die schon Grecos reiferer Zeit angehörige Golgathadarstellung im Prado scheint Tizians Bild gleichen Inhalts zu Ancona in verschiedener Hinsicht anregend gewirkt zu haben; eine so große Abhängigkeit von Tizian wie bei der »Auferstehung« kann hier jedoch nicht mehr beobachtet werden.

Herr Kehrer sprach über die Echtheit von Dürers Dresdner Crucifixus. Er wies auf die Schwierigkeit hin, das Bild in der Entwicklungsreihe an seinen richtigen Platz zu stellen: das miniaturartig behandelte Werk fällt aus dem Zusammenhang heraus, sagt nichts Wesentliches über Dürers Kunst aus. Der Forschung ist es erst seit den vierziger Jahren des 19. Jahrhunderts bekannt. Engert fand es bei einem Wiener Antiquar, 1865 kam es aus dem Nachlasse von Jos. Dan. Böhm nach Dresden. Bei der genauen Bildanalyse wurde unter anderm darauf hingewiesen, daß an dem nicht konstruierten Akt das Gefüge der Brust- und Schulterpartien auffallend unklar und schwächlich sei, am erstaunlichsten jedoch das Motiv des ungleichen Aufblickes: das linke Auge sieht senkrecht, das rechte schräg nach oben. Das Bild trägt Dürers Monogramm und Jahreszahl; als solche kann nur 1506 in Betracht kommen, 1500 ist eine entwicklungsgeschichtliche Unmöglichkeit, 1508 beruht auf einer ungenauen Beobachtung. Also die Zeit der zweiten italienischen Reise! Direkte venezianische Einflüsse sind nicht nachweisbar. Mit Bellini hat das Bild nichts zu tun. Die Frage der Echtheit kann nicht allzu schwierig sein, da gerade für das Thema des Crucifixus ein großes Vergleichungsmaterial zur Stelle ist. Es fehlen alle wesentlichen Elemente von Dürers Stil; man vermißt seine knorrige Kraft, die temperamentvolle Zeichnung; Ausdruck und Plastizität sind mangelhaft. Ganz undürerisch ist die Malweise, glasig durchscheinend - durchschimmernd. Man erwartet einen Körper ähnlich dem Adams im Prado (1507). Die liederliche Unterschrift stammt weder von Dürer noch überhaupt aus seiner Werkstatt. Andrerseits ist diese Art von Feinmalerei bei Dürer noch nicht vorhanden. Dieser zaghaft-flache, süßlich-theatralische Christuskopf, der mit ungleichem Blick ins Jenseits schaut, war für ein Publikum bestimmt, das 1506 noch nicht geboren war. Fast das ganze deutsche 16. Jahrhundert kennt weder im Tafel- d. h. Andachtsbild, noch im gemalten Epitaph das Einzelmotiv des Gekreuzigten: zum erstenmal findet es sich bei Cranach d. J. 1571. Diese Vorstellung setzt die breite Basis der Reformation und Gegenreformation voraus. — Das Bild ist aber im Geiste der italienischen Renaissance komponiert. Es hat ein Monogramm, wie wir es auf Dürers Zeichnungen finden: also liegt solch eine zugrunde. Dürers Zeichnungen sind im Kreis der Nachahmer und Fälscher um die Wende des 16. Jahrhunderts für Ölgemälde vielfach verwendet worden. Um 1600 war eine auffallende Steigerung von Dürers Ruhm spürbar! Die Werke der Imitatoren haben gerade die Elemente, die den Dresdner Crucifixus auszeichnen. Hofmann, Günther oder Fischer: einer von ihnen kommt als Autor in Betracht. Das Dresdner Bildchen ist eine sehr geschickte Nachempfindung Dürers, um 1600 zu datieren. Wegen des Dürer-Monogrammes gehört es in das Gebiet der Fälschungen.

Bei der Diskussion, in der Wölfflin und Braune das Wort ergriffen, wurden gegen Kehrers Hauptthese keine Einwendungen erhoben.

Der **Bund deutscher Architekten** hielt am 14. Dezember d. J. in Karlsruhe unter Leitung des Geh. Baurats Prof. Frentzen-Aachen seine diesjährige Hauptversammlung ab, in der 19 Ortsgruppen vertreten waren. Der Bericht des Vorstandes erstreckte sich zunächst auf innere Bundesangelegenheiten. Hiervon ist zu erwähnen, daß die Vereinigung Berliner Architekten sich dem Bunde angeschlossen hat, wodurch eine erhebliche Verstärkung seines Einflusses

auch in der Reichshauptstadt erzielt wurde. Von allgemeinerem Interesse war ferner die Mitteilung über eine Eingabe des Bundes deutscher Architekten an den Generalgouverneur von Belgien, Frhrn. v. Bissing, in der empfohlen wird, der deutschen Verwaltung in Brüssel einen periodisch zu versammelnden künstlerischen Beirat für die Lösung der mannigfachen Fragen des Wiederaufbaues in Belgien zuzuteilen. Hierauf ist eine zusagende Antwort erfolgt. Für die Leitung des Wiederaufbaues der zerstörten Wohnstätten in Ostpreußen wurden durch das Oberpräsidium in Ostpreußen acht Mitglieder des B. D. A. als Bezirksarchitekten berufen. — Mit der Zentralvereinigung der Architekten der im Reichsrate vertretenen Königreiche und Länder in Wien hat der B. D. A. zwecks Vertiefung und innigeren Gestaltung der zwischen beiden Vereinigungen schon bestehenden Beziehungen die Abhaltung wechselseitiger Austauschvorträge über künstlerische und Standesfragen vereinbart. — Eine ausführliche Erörterung erfolgte auf dem Bundestage über die Frage der künstlerischen Gestaltung der Gräber unserer gefallenen Helden. Die Versammlung legte ihre Meinung in einer noch bekannt zu gebenden beachtenswerten Entschließung nieder. — Geheimer Baurat Knoch-Hannover hielt einen Vortrag über sachgemäßere Behandlung der deutschen Kunstfragen und die Stellung der Architekten zu derselben. — Als Ort für die nächstjährige Bundestagung wurde Berlin gewählt.

FORSCHUNGEN

Unbekannte Wandgemälde Goyas. Im 2. Vierteljahrsheft des »Boletin de la Sociedad Española de Excursiones« von 1915 veröffentlicht Ricardo del Arco, der sich um die Erforschung der aragonesischen Kunst sehr verdient gemacht hat, einige Wandmalereien Goyas, die bisher gänzlich unbekannt waren. Sie schmücken das kleine Oratorio im Palacio Sobradiel zu Zaragoza, der heute den Condes de Gavarda gehört, sind 1,30 m hoch und stellen die »Heimsuchung«, die »Erscheinung des Engels an den hl. Josef« und die »Beweinung Christi« sowie die Einzelgestalten der Heiligen Joachim, Anna, Cayetan und Vincens Ferrer dar. Die Malereien sind offenkundige Frühwerke Goyas, unter Benutzung italienischer Stiche entstanden, und lassen von dem Genie des Autors noch wenig ahnen. Der Auftraggeber war D. Joaquin M. Cavero, Conde de Solvadiel, in dessen Nachlaßinventar von 1788 Goya ausdrücklich als Maler genannt wird. *a. L. m.*

Verantwortliche Redaktion: Gustav Kirstein. Verlag von E. A. Seemann, Leipzig, Hospitalstraße 11a
Druck von Ernst Hedrich Nachf., G. m. b. H., Leipzig

KUNSTCHRONIK

Neue Folge. XXVII. Jahrgang 1915/1916 Nr. 14. 1. Januar 1916

Die Kunstchronik und der Kunstmarkt erscheinen am Freitage jeder Woche (im Juli und August nach Bedarf) und kosten halbjährlich 6 Mark. Man abonniert bei jeder Buchhandlung, beim Verlage oder bei der Post. Für Zeichnungen, Manuskripte usw., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Hospitalstr. 11a. Abonnenten der Zeitschrift für bildende Kunst erhalten Kunstchronik und Kunstmarkt kostenfrei. Anzeigen 30 Pf. die Petitzeile; Vorzugsplätze teurer.

PERSONALIEN

Wilhelm von Bode dankt seinen Freunden und Verehrern durch nachstehende Worte: »Für die zahlreichen mir zu meinem siebzigsten Geburtstage übersandten freundlichen Glückwünsche und Spenden wie für die wertvollen Kunstwerke und Gaben zu deren Erwerbung, welche mir aus Anlaß dieses Tages für die Sammlungen der Königlichen Museen zuteil geworden sind, kann ich nur auf diesem Wege meinen herzlichsten Dank aussprechen, da mich ein Unfall auf längere Zeit ans Lager fesselt. War mir die Ehrung seitens meiner Kollegen durch die gehaltvollen Aufsätze in dem prächtig ausgestatteten Doppelheft des Jahrbuchs der Königlich Preußischen Kunstsammlungen eine freudige Überraschung, so hat mich das musterhaft zusammengestellte und ausgestattete Verzeichnis der von mir verfaßten Schriften, so nützlich es namentlich für mich selbst ist, mit einigem Schrecken über deren Umfang und mit Angst um die bequeme Gelegenheit zur Nachprüfung erfüllt, da trotz einer gewissen Auswahl doch noch manche Eintagsfliege mit darin gefangen ist. Alle diese vielseitigen Anerkennungen für die Erfolge, welche meiner amtlichen und literarischen Tätigkeit freundlichst zugemessen werden, sind zugleich ein Zeugnis für den warmen Anteil und die Unterstützung bei der Verfolgung meiner Ziele, welche ich von allen diesen Seiten erfahren habe; dafür fühle ich mich ihnen gerade am heutigen Tage doppelt verpflichtet. Mein Wunsch war, an diesem Tage, an dem ich, durch lange Krankheitsanfälle wiederholt behindert und geschwächt, in das Greisenalter eintrete, die Leitung der Königlichen Museen jüngeren Kräften übergeben zu dürfen und noch die Freude zu haben, die Sammlungen einen neuen frischen Aufschwung nehmen zu sehen. Aber die schwere Zeit, welche Deutschland einer neuen Zukunft entgegenführt, und die alle jüngeren Kräfte zu dem blutigen Ringen versammelt hat, gestattet mir nicht, jetzt meinen Posten zu verlassen. Auch müssen einzelne in der Entwicklung begriffene, auf meinen Vorschlägen beruhende Aufgaben, namentlich in bezug auf die Neubauten der Königlichen Museen, die durch allerlei widrige Verhältnisse verwickelt und verzögert worden sind, vorher womöglich noch bis zu einem gewissen Abschluß geführt und damit gesichert werden. Sollten mir Leben und Kräfte hierzu noch vergönnt sein, so erbitte ich vor allem die weitere Unterstützung aller derer, die mich an diesem Tage so reichlich mit ihren Wünschen und Gaben bedacht haben, ohne ihre Hilfe würde ich dieses Ziel nicht erreichen können.«

Professor **Adolph Goldschmidt** in Berlin hat den Charakter als Geheimer Regierungsrat erhalten.

Nach fast zweijähriger Vakanz ist die Stelle eines Direktors des **Bayrischen Nationalmuseums** wieder besetzt worden: der bisherige dienstälteste Konservator Prof. Dr. **Philipp Maria Halm** wurde zum Nachfolger des vor zwei Jahren verstorbenen Direktors H. Stegmann ernannt. Man darf sich mit dieser Erledigung durchaus zufriedengeben, ist doch Halm nicht nur der beste Kenner der ihm anvertrauten Schätze des Museums, dessen Verwaltung er seit langen Jahren angehört, sondern er hat sich sowohl durch seine gründlichen, aufschlußreichen Arbeiten über die ältere bayrische Plastik wie durch seine interimistische Verwaltungstätigkeit, während der ihm außerordentlich bedeutende Ankäufe gelangen, ein volles Anrecht auf den Posten erworben, der ihm nun endgültig übertragen worden ist. *A. L. M.*

NEKROLOGE

Der dänische Maler Professor **Carl Locher** ist am 20. Dezember in Skagen im Alter von 64 Jahren gestorben.

Der Maler **Artur Hutschenreuther** ist in München gestorben. Er schuf anspruchslos einfache Genrebilder aus dem Volksleben. Hutschenreuther war 1849 zu Wallendorf in Thüringen geboren.

SAMMLUNGEN

Im Feuerbach-Saale der **Berliner Nationalgalerie** wurde als Leihgabe das Bildnis des Kupferstechers Allgeyer, des späteren Biographen von Feuerbach, das dieser bald nach seiner ersten Ankunft in Rom im Jahre 1857 gemalt hat, ausgestellt. Das neue Gemälde gibt nun in der Nationalgalerie das Gegenstück ab zu dem späteren Bildnis der Stiefmutter des Meisters, der Herausgeberin seines Vermächtnisses. Der vollbärtige blonde Mann sitzt auf dem Bildnis, in braunen Pelzmantel gehüllt. Haltung und Farbe machen das Bild zu einem Hauptwerk unter den Bildnissen Anselm Feuerbachs.

Die Mitteilung Wilhelm von Bodes in der »Kunstchronik« über den **Tizian in der Galerie der Wiener Akademie** war ein Schuß, der, wie sich aus der Wirkung ergibt, an der richtigen Stelle getroffen hat. Zwar haben die Professoren der Akademie in einer »Berichtigung« protestiert, die sie dann, weil wir einige recht unhöfliche Stellen gestrichen hatten, durch die ganze Presse gehen ließen. Aber nun hat Dr. Gustav Glück, der Direktor der K. K. Gemälde-Galerie in Wien, den Streit aufgenommen und in einem Aufsatze in der »Neuen Freien Presse« gezeigt, wie treffend, trotz aller Berichtigungen, Bodes Angriff war; denn hinter dieser ganzen Tizian-Angelegenheit steht die Frage, ob die Galerie der Wiener Akademie weiter in der bisherigen Weise von dem Professoren-Kollegium verwaltet werden soll, oder ob hier ein erfahrener Kunsthistoriker nottut. Glück hat die zweite Frage mit Begründung bejaht. Darob große Entrüstung bei den Wiener Künstlern, die eine heftige Protestversammlung abgehalten haben. Besser wärs, die Herren bezwängen ihre Heftigkeit und Entrüstung und ließen sich von Wissenden belehren. Damit täten sie ihrem künstlerischen Können und Wirken gar keinen Abbruch.

FORSCHUNGEN

Theodor von Frimmel eröffnet den 2. Band seiner **Studien und Skizzen zur Gemäldekunde** mit einem Doppelhefte und acht Bildertafeln, Beiträgen zu bisher unbekannten Arbeiten Jacometto Venezianos (in der Liechtenstein-Galerie) und eines italienischen Anonymus in der Würzburger Universitätssammlung. Es handelt sich

hier um das Selbstbildnis eines Malers, der sich bei der Porträtierung eines Geometers (oder Architekten) porträtierte und so ein sehr interessantes Doppelbild schuf. Frimmel vermutet dem Stile nach darin ein Werk des Sienesers Domenico Beccafumi aus der Zeit um 1510. Auch den porträtierten Baumeister hat Frimmel in Giovanni Batt. Peloro erkannt oder zumindest durch das beigebrachte stichhaltige Material diese Deutung mehr als wahrscheinlich gemacht. Von besonderem Werte sind in den Gemäldestudien auch die vielen Nachrichten über verstorbene und lebende Künstler. Vielfach zieht Frimmel auch die ausländischen Blätter heran, wofür ihm gerade jetzt besonderer Dank gebührt. Auf Seite 43 des Heftes findet sich ein interessanter Nekrolog für Alfred von Wurzbach, der durch persönliche Erinnerungen ebenso farbig wirkt wie Frimmels kürzlich in der »Neuen Freien Presse« veröffentlichter Nachruf auf Gabriel Max.

VEREINE

Der **Vorstand der Berliner Freien Sezession** hat durch Einberufung einiger Mitglieder und die dadurch bedingte Wahl von Ersatzmännern in seiner Zusammensetzung Veränderungen erfahren. Er besteht nunmehr aus: Prof. August Gaul, Kurt Herrmann, Otto Hettner, Käte Kollwitz, August Kraus, Wilhelm Lehmbruck, Oskar Moll, Emil Orlik, E. R. Weiß. Ausgeschieden sind demnach: Hans Baluschek, Rudolf Großmann, Erich Heckel, Max Oppenheimer und Heinrich Zille. Der neue Vorstand bildet zugleich die Jury für die im Januar stattfindende zweite Ausstellung dieser Künstlergruppe, die um den Ehrenpräsidenten Max Liebermann die alte Sezession vereinigt.

KRIEG UND KUNST

Die **Berliner Akademie der Künste** wendet sich in einem Schreiben gegen die Aufstellung **minderwertiger Gedenktafeln** für Gefallene: Der Luftfahrerdank in Berlin versendet einen Prospekt über ein von dem Maler und Bildhauer Marschall modelliertes Relief »Helm ab zum Gebet«, das in Zusammenstellung mit Namentafeln aus Marmor zur Errichtung von Kriegerdenkmälern Verwendung finden soll. Da das Relief künstlerisch minderwertig und die Vorbereitung solcher, jedem künstlerischen Empfinden widersprechenden Dutzenddenkmäler durchaus verwerflich ist, sieht sich die Königliche Akademie der Künste zu Berlin im Interesse des Ansehens unserer deutschen Kunst veranlaßt, alle Städte und Gemeinden vor dem Ankauf und der Aufstellung dieses Reliefs eindringlichst zu warnen.

Die Deutsche Freie Architektenschaft, Zweigverein Ostpreußen, hatte unter ihren Mitgliedern einen **Wettbewerb** zur Erlangung von **Entwürfen zu Denkmälern** auf Einzelgräbern, Massengräbern und Kampfstätten erlassen. 87 Entwürfe sind eingegangen, neun Preise wurden verteilt. In der Gruppe »Einzelgräber« erhielt den zweiten Preis Max Schönwald, Mitarbeiter Otto Hutzmann in Königsberg, den zweiten und dritten Preis Jos. Wentzler in Köln. In der Gruppe »Massengräber« fiel der erste Preis an Max Schönwald, mit seinem Mitarbeiter Otto Hutzmann, der zweite Preis wieder an Max Schönwald, der dritte Preis an Jos. Wentzler in Köln. Dieser erhielt auch sämtliche drei Preise der Gruppe »Kampfstätten«.

Rettung der bedrohten Kunstdenkmäler Galiziens. Das Armeeoberkommando hat in Anerkennung der wichtigen Kulturaufgaben der Denkmalpflege sämtliche Militär-Lokalbehörden angewiesen, etwa an sie gestellten Ansuchen um Stellung von Arbeitsmannschaft zur Mitwirkung bei Konservierungsarbeiten an Kirchen und anderen historischen Bauwerken nach Möglichkeit zu willfahren, um sie vor dem Verfalle zu retten. Mit der Leitung derartiger Arbeiten in Galizien ist der Landeskonservator Dr. Thaddaeus Szydlowski betraut.

Die von den Russen zerstörte, noch aus der Zeit des deutschen Ordens stammende alte **Kirche in Allenburg** ist jetzt gesprengt worden, um neu aufgebaut zu werden.

VERMISCHTES

Eine ehemals berühmte Porzellanfabrik ist, wie die Voss. Ztg. berichtet, in Fulda mit ihren letzten Resten vom Erdboden verschwunden, um einer Oberrealschule Platz zu machen. Die ehemalige fürstbischöfliche Porzellanfabrik wurde vor 150 Jahren (1765) vom Fürstbischof Heinrich VIII. von Bibra gegründet und erlangte bald einen bedeutenden Ruf. Um die Mitte des 18. Jahrhunderts war es bei vielen Fürsten geradezu Modesache geworden, eine solche Fabrik ins Leben zu rufen und echtes Porzellan in möglichster Vollendung herzustellen. Fürstbischof Heinrich berief als Leiter der neu errichteten Fabrik einen durch seine technischen und künstlerischen Fertigkeiten in anderen bedeutenden gleichen Unternehmen bewährten Fachmann namens Nicolaus Paul, der jedoch, trotzdem der Fürstbischof ihm für seine Tätigkeit eine für die damalige Zeit außerordentlich hohe Vergütung zahlte — er erhielt 600 Gulden, 8 Klaftern Holz, 50 Pfund Lichte und freie Wohnung —, bereits im Jahre 1766 in die Dienste des Landgrafen von Hessen-Kassel trat und in der Porzellanfabrik zu Kassel Anstellung fand. Aber der Fürstbischof sorgte für Ersatz, und so entwickelte sich die Fabrik in verhältnismäßig kurzer Zeit zu einem angesehenen und in Kunstkreisen bald außerordentlich geschätzten Unternehmen. Auch finanziell kam der unternehmende Kirchenfürst auf seine Rechnung insofern wenigstens, als er nicht allzu große Zuschüsse zu machen brauchte. Daß solche überhaupt nötig wurden, lag in der Hauptsache daran, daß nach dem Willen des Gründers das Hauptgewicht auf Kunstporzellane und weniger auf Gebrauchsgegenstände gelegt wurde. Die Leistungen waren denn auch auf dem gepflegten Gebiete ganz hervorragend, und zwar wurden in der Hauptsache Service und Zierfiguren, vielfach mit glanzvoller, geschmackvoller Verzierung, schön bemalt und reich vergoldet, hergestellt. Das Fuldaer Porzellan war an sich ein ganz hervorragendes Erzeugnis und hat später Weltruf erlangt, wurde von Sammlern sehr gesucht und in die fernsten Erdteile versandt. Fürstbischof Adalbert III. ließ die Fabrik als solche zwar noch bestehen, aber den Betrieb einstellen, eine Tatsache, die viel und außerordentlich bedauert worden ist, da die Kunstporzellanmanufaktur dadurch einen ebenso schweren Schaden erlitten hat wie die Einwohnerschaft der alten Bischofstadt, die niemals Überfluß an industriellen Unternehmungen zu verzeichnen gehabt hat. Gleich den Erzeugnissen der ebenfalls nur kurze Zeit bestandenen Porzellanfabrik zu Halle a. S., die von 1735—1755 betrieben wurde, werden Gegenstände der alten eingegangenen Fuldaer Porzellanfabrik heute, wie bekannt, von Sammlern mit hohen Summen bezahlt.

Handschriften-Inventare der italienischen Bibliotheken. Die soeben erschienenen Bände 22 und 23 der von dem verstorbenen Giuseppe Mazzatinti begründeten, und von Albano Sorbelli in Bologna fortgesetzten »Inventari dei manoscritti delle biblioteche d'Italia«, deren Fertigstellung durch die Unruhen des Krieges nur unwesentlich verzögert wurde, liefern einen neuen Beweis für die Sorgfalt, mit der dieses Riesenwerk bearbeitet wird, das eine Katalogisierung sämtlicher in italienischen Bibliotheken be-

findlichen Handschriften enthält. Mit Band 22 ist die Aufnahme der Manuskripte vollendet, die in der Biblioteca Angelica in Rom aufbewahrt werden; Calani hat dieses vor einer Reihe von Jahren von Narducci begonnene Werk zum Abschluß gebracht. Band 23 enthält die Fortsetzung der Manuskripte in der Universitätsbibliothek von Bologna.

Der als Leutnant der Landwehr auf dem östlichen Kriegsschauplatz gefallene Privatdozent für Assyriologie an der Göttinger Universität Dr. phil. **Ernst Klauber** hinterließ der philosophischen Fakultät der Universität Leipzig, an der er zum Doktor promoviert worden war, 30000 Kronen. Die Zinsen des Kapitals sollen für Zwecke der assyriologischen Forschung verwandt werden.

Madrid. Wie jetzt festgestellt ist, sind bei dem großen Brand im Ministerpräsidium (ehem. Salesaskloster) doch einige der bedeutenderen Gemälde gerettet worden, so der große »Cruzifixus« von A. Cano, die »Concepcion« von A. Coello, die »Anbetung der Hirten« von Pantoja de la Cruz und das »Urteil Salomonis« von Willem van den Hoecque (1657). Verbrannt sind dagegen eine Reihe Porträts von V. Lopez, der allgemein Mazo zugeschriebene »Polyphem«, »Abraham und die drei Engel« von Escalante und eine Episode aus dem Leben des hl. Franz v. Paula von José de Cieza. *a. l.*

LITERATUR

Karl Simon, *Gottlieb Schick.* Ein Beitrag zur Geschichte der deutschen Malerei um 1800. Verlag Klinkhardt & Biermann in Leipzig, 1914.

Es ist offenbar ein Zeichen der Zeit, daß ein Maler wie Gottlieb Schick eine mit größter Hingebung gearbeitete, umfangreiche Biographie seines Lebens und Schaffens empfangen konnte. Was sich in der Architektur theoretisch und praktisch offenbart, daß die Zeit um 1800 besondere Anziehungskraft für unsere Gegenwart besitzt, Tatsachen wie die, daß uns Poussin zu gleicher Zeit in zwei monumentalen Werken dargeboten wird, daß Winckelmanns Schriften neu herausgegeben, seine Lehre gern zitiert wird, alles das deutet darauf hin: der Klassizismus ist kein Schreckgespenst mehr, wie er es noch vor 20 Jahren gewesen wäre. Und einer seiner Vertreter wird uns hier als eine Art Mittelpunkt der klassizistischen Malerei um 1800 vorgestellt. Wir lernen seine Entwicklung von französisch historisierendem Stil zu italienischer allgemein menschlicher und religiöser Klassik und zum Übergang zu nazarenischer Gefühlsmalerei kennen, seine Beziehungen zur Umwelt seiner Zeit, besonders zu den Künstlern, mit denen er in Paris und Rom in Verbindung trat, die Ideenwelt, die er sich aneignete, wobei besonders wertvoll die Beziehungen zum Hause Humboldt und zu Schelling sind. Was der Verfasser an Tatsachen nur irgend hat auffinden können, hat er mit größtem Fleiß zusammengetragen und so ein Werk von dokumentarischer Bedeutung für die deutsche Malerei um 1800 geschaffen. Weniger gelungen ist es ihm, die einzelnen Züge zu einem Gesamtbild zusammenzufügen. Wenige Werke, wenige Lebensdaten, die es an sich nur sind, zerstreuen sich in dem großen weitausholenden Werk und verlieren sich auch darin. Auch ist der Verfasser der Gefahr nicht entgangen, seinen Helden zu heldisch zu nehmen und was dieser über sich selbst sagt, zu wörtlich zu nehmen. Ein stärkeres Sicheinfühlen in den anschaulichen Gehalt der Werke, eine kritischere Prüfung ihres Stiles oder, wenn sie schon als Ausdruck und Repräsentanten einer Zeit gelten sollen, der Klassizismus überhaupt hätte dem Buche mehr Farbe, seinem Helden mehr Relief gegeben, als die zu gut gemeinte Hervorhebung künstlerischer Züge, die mehr allgemeines der Kunst betreffen, Farbe, Form, Bewegung, Ausdruck. Vielleicht hätte überhaupt Schick eher gewonnen in einer Betrachtung, die den ganzen Klassizismus der damaligen Malerei behandelt, jedem Künstler aber nur ein Kapitel eingeräumt hätte. Wir erfahren auch hier von Carstens, Wächter, Hetsch und vielen anderen, aber nicht von ihrer Einheit in der Zeit, für die allein Schick doch nur Bedeutung hat. Ein kostbares Gewand, das seinem Träger zu groß gemessen ist, schadet ihm mehr, als es ihm nützt. So scheint es mir mit diesem Buch zu gehen, das bei aller Anerkennung der tüchtigen und wertvollen historischen Leistung zu keiner rechten Einheit weder des Lebens noch der Kunst noch der Zeit gelangt und auch nicht gelangen konnte, da nun einmal Schick allein keine Lebensmacht und keine Zeitgröße bedeutet. *R. H.*

Julius Meier-Graefe, *Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst.* 2. Auflage. 2. Band. München, R. Piper.

Dem ersten Bande der Neuauflage von Meier-Graefes »Entwicklungsgeschichte«, der vor längerer Zeit an dieser Stelle angezeigt wurde, ist noch während des Krieges der zweite gefolgt, und nachdem ihr Verfasser kürzlich aus russischer Gefangenschaft glücklich zurückgekehrt ist, dürfen wir hoffen, daß mit dem dritten Bande auch der Abschluß des Werkes nicht mehr allzu lange auf sich warten lassen wird. Auch diesmal soll ein endgültiges Urteil bis dahin zurückgestellt bleiben, und es sei nur mit einigen Andeutungen Wesen und Inhalt des Bandes umschrieben. Man muß dieses Werk, das eine Entwicklungsgeschichte geben will, selbst aus seiner Entwicklung begreifen. Es ist nicht organisch entstanden, als Frucht reifer Überlegungen, sondern gewissermaßen mitten im Kampfe, im Kampfe der Erscheinungen und im Kampfe des Autors mit seinen eigenen Anschauungen. Meier-Graefe spricht einmal von dem Irrtum der Leute, die ein Gebäude mit dem Dach anfangen statt mit den Fundamenten. Es ist ihm selbst so gegangen mit seinem Werke. Es war in ihm eine Fülle von Erlebnissen, Einfällen, Gedanken. Er band sie an ein sehr luftiges Gerüst, das wie eine Disposition scheinen mochte und dem schwankenden Gebilde in sich einigen Halt verlieh. Als nach zehnjähriger Pause der Autor sein Werk neu zu gestalten versuchte, zeigte es sich aber, daß allenthalben die Stützen fehlten, die seinen Bau im Boden der Wirklichkeit verankerten. Es kommt dazu, daß neue Erscheinungen in den Gesichtskreis traten, alte an Glanz verloren. So entsteht ein Buch, in dem man nur mit Mühe noch die alte Form zu erkennen vermag. Die Disposition, die wenigstens im Inhaltsverzeichnis eine feste Struktur vortäuschte, ist preisgegeben. Neue Kapitelüberschriften sind eingeführt. Als »Kameraden der Realität« treten neben Menzel, der in der ersten Auflage überhaupt keinen Platz gefunden hatte, Courbets Nachfolger, dann Manet, Degas, die Deutschen Wilhelm Leibl und sein Kreis, Trübner, Liebermann, Slevogt auf. Als »deutsche Idealisten« gelten Feuerbach, Böcklin, Marées, Hildebrand und mitten unter ihnen Lovis Corinth, während Klinger und Ludwig von Hofmann entfernt werden. Der »Impressionismus« im engeren Sinne wird durch die Namen Pissarro, Monet, Sisley und Guillaumin, Seurat und Signac bezeichnet. Vieles erscheint dem Autor heut in sehr anderem Lichte als vor zehn und vor zwanzig Jahren. Man kann es überall verfolgen, wo man die Abschnitte über die einzelnen Künstler in der ersten und in der zweiten Auflage miteinander vergleicht. Und Meier-Graefe deutet hie und da selbst diesen Wandel seiner Anschauungen an, wie im Kapitel über Liebermann, wo er die wechselnde Stellung seines Kreises zu diesem Künstler umschreibt. Dem Leser allerdings bleibt das Gefühl, daß er auf diese Art allzu

wenig von den Dingen erfährt, allzuviel nur von subjektiven Impressionen eines gewiß geistreichen Schriftstellers. Und man gewinnt den Eindruck, daß die Linie der Entwicklung in der dem Werke eingeschriebenen Autobiographie sich gegenläufig verhält zu dem Ablauf der Entwicklung der Kunst, deren Darstellung Aufgabe des Buches ist. So scheint sie sich letzten Endes von der lebenden Kunst zu entfernen und droht, in eine extrem akademische Anschauung einzumünden. Der letzte Band wird hierüber die entscheidenden Aufschlüsse bringen müssen. Wir werden nach seinem Erscheinen noch einmal auf die Entwicklungsgeschichte dieses Buches und seines Autors zurückkommen. *Glaser.*

Alt-Bayern und Bayrisch-Schwaben. Mit Einleitung und kunstgeschichtlichen Anmerkungen herausgeg. von Hans Karlinger. Roland-Verlag in Dachau. Geb. 25 Mark.

Das ansprechende Bilderwerk verspricht dem Kunsthistoriker, mit seinen 365 vielfach seitengroßen Abbildungen, eine willkommene Fundgrube und Sammelstelle baugeschichtlichen Ansichtenmaterials aus den an Denkmälern aller Stilperioden so reich gesegneten Gauen des südöstlichen Deutschlands. Doch erfüllt es solche Erwartungen nur unvollständig. Allerdings erscheinen darin viele namhafte Bauwerke in guten neuen Ansichten, die verdienstvoll aus allen möglichen, auch privaten Quellen geschöpft sind; auch manche interessanten entlegeneren Stücke, die man in der gangbaren Abbildungsliteratur sonst nicht findet, sind mit aufgenommen. Im allgemeinen bestimmte aber die Auswahl des Materials in erster Linie der historisch-geographische und volkskundliche Gesichtspunkt, von dem auch der kurze Einleitungstext des Herausgebers vorwiegend geleitet ist; daneben wohl auch das Bestreben, malerisch reizvolle und anheimelnde Stücke, eine möglichst abwechslungsreiche Aufeinanderfolge von Bildern darzubieten.

Daher nehmen verhältnismäßig viel Raum ein die Gesamtansichten kleiner Städte und Schlösser, neben denen auch reine Landschaftsbilder nicht fehlen, charakteristische Straßen- und Platzprospekte, gemütliche alte Winkel u. dgl., und beinahe ausgiebiger als die monumentalen Kirchenbauten sind kleine pittoreske Landkirchen und Wallfahrtskapellen, die Volkskunst einfacher Bauern- und Bürgerhäuser mindestens ebenso sehr wie die architektonisch bedeutenden, kunstprächtigen Fassaden von Schlössern und Adelspalästen berücksichtigt. Wir bekommen, wie auf einer Autoreise mit anders Interessierten manches zu sehen, was wir wohl von uns aus entbehren möchten, sehen anderes nur im Flug, aus der Ferne oder gar nicht, was wir sonst gerne genauer besichtigten; aber man wird auch dabei recht viele Eindrücke und Anregungen aufgefangen haben, die sich vielleicht nur bei einer derartig angelegten Reiseroute ergeben konnten. *M. W.*

Verantwortliche Redaktion: Gustav Kirstein. Verlag von E. A. Seemann, Leipzig, Hospitalstraße 11 a
Druck von Ernst Hedrich Nachf., G. m. b. H., Leipzig

KUNSTCHRONIK

Neue Folge. XXVII. Jahrgang 1915/1916 Nr. 15. 7. Januar 1916

Die Kunstchronik und der Kunstmarkt erscheinen am Freitage jeder Woche (im Juli und August nach Bedarf) und kosten halbjährlich 6 Mark. Man abonniert bei jeder Buchhandlung, beim Verlage oder bei der Post. Für Zeichnungen, Manuskripte usw., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Hospitalstr. 11 a. Abonnenten der Zeitschrift für bildende Kunst erhalten Kunstchronik und Kunstmarkt kostenfrei. Anzeigen 30 Pf. die Petitzeile; Vorzugsplätze teurer.

KÜNSTLER ALS GALERIELEITER

Wie wir schon in der vorigen Nummer der »Kunstchronik« berichteten und wohl jeder Leser aus der Tagespresse, die sich des Falles lebhaft angenommen hat, weiß, haben W. von Bodes hier veröffentlichte Mitteilungen über seinen Besuch in der Wiener akademischen Galerie weittragende Wirkung ausgeübt; vor allem – wie uns ein gut unterrichteter Wiener Gelehrter soeben schreibt – eine sehr erfreuliche auf die Frage der Neubesetzung. Inzwischen ist uns noch die folgende Einsendung zugegangen:

Bodes Veröffentlichung über den von der Wiener Akademie neu erworbenen Tizian (s. Kunstchronik Nr. 2 und 4 vom 8. und 22. Oktober 1915) hat einen argen Sturm im Wasserglas erregt; Protest der die Gemäldesammlung verwaltenden Künstler, Protest des akademischen Professorenkollegiums — einzelnes davon ist ja auch bis in die Kunstchronik gedrungen — und zuletzt, da Gustav Glück, Direktor der Gemäldegalerie des Wiener Hofmuseums, die Bodesche Bemerkung, daß diese Galerie die schlechtest verwaltete sei, etwas ausführlicher bewies, eine Kundgebung der Künstlerschaft Wiens gegen die bösen Kunsthistoriker im allgemeinen. In erregten Worten, deren Ton an sich schon ein Protest gegen jede Art von Bildung war, wurde gegen die Notwendigkeit kunsthistorischer Bildung zur Verwaltung einer Gemäldegalerie Einspruch erhoben, und dieser uralte Prinzipienstreit zwischen Künstlern und Kunsthistorikern kurzerhand dadurch entschieden, daß den die akademische Gemäldegalerie verwaltenden Künstlern höchstes Lob und unbedingte Anerkennung ausgesprochen, andererseits — die beste Parade ist der Hieb — verschiedene konkrete Vorwürfe gegen Direktor Glück erhoben wurden.

Jener Streit ist zu alt und zu abgetan, um hier wieder aufgewärmt zu werden. Wir Kunsthistoriker bekennen gern, den Künstlern unserer Zeit entscheidende Elemente unserer Bildung zu verdanken, ihnen vielleicht die ganze Richtung unseres Forschens zu schulden; aber nicht durch unmittelbare Belehrung über alte Kunst fördern sie uns, sondern mittelbar durch das, was sie schaffen, durch das lebendige Kunstbewußtsein, das ihren Werken entströmt. Aber daß die Untauglichkeit, sich an diesem Kunstschaffen zu beteiligen, für den Künstler der Befähigungsnachweis zu kunsthistorischer Betätigung sein soll, worauf es ja in der Praxis hinauszulaufen pflegt, das können wir nicht zugeben; und der Protest der Wiener Künstlerschaft bestätigt wider Willen alles, was Kunsthistoriker jemals über diesen Punkt behauptet haben. Der Barbari des Hofmuseums, über dessen schlechte Restaurierung die Künstler in ihrer Versammlung Klage führten, ist seit Menschengedenken nicht berührt worden, und die »einzig kompetenten Beurteiler technischer Qualitäten« haben sich durch den veränderten Eindruck des Bildes in der neuen Aufstellung täuschen lassen. Der Palma dagegen ist — jetzt von den gröbsten Übermalungen befreit — in der Tat völlig verputzt; dies geschah aber nicht unter dem Kunsthistoriker Glück, sondern vor Jahrzehnten, als die Galerie ausschließlich von Malern verwaltet wurde. Auch jetzt, da sie einem Kunsthistoriker unterstellt ist, entscheidet über Restaurierungsfragen eine Kommission, in der die Künstler ständig vertreten sind: früher durch L'Allemand und Eisenmenger, jetzt durch Professor Angeli; nicht immer war es der Kommission leicht, über diese heiklen Restaurierungsfragen zu einem einstimmigen Entschlusse zu kommen, denn immer hatten die Kunsthistoriker Mühe, die Bilder vor den weitgehenden Restaurierungsforderungen der Maler zu schützen. Und wie der Vorwurf über zu radikales Restaurieren auf die angreifende Partei zurückfällt, so auch die pathetische Frage, warum denn das Hofmuseum den viel diskutierten Tizian nicht selbst gekauft habe? Eine Frage, die Glück gar nichts angeht, weil er ja zur fraglichen Zeit überhaupt nicht Direktor der Galerie war, sondern — ein Maler!

Die blinde Wut, mit der die Wortführer der Künstler den Gegenangriff gegen Glück zum Nachteil ihrer eigenen Sache geführt haben, beweist, daß sich gegen die Einzeltatsachen, mit denen er die schlechte Verwaltung der akademischen Galerie bewiesen hat, nichts Stichhaltiges einwenden ließ; auch die allgemeine Belobung der Galeriekommission am Schluß des Künstlerprotestes ändert nichts an der Tatsache, daß die Wiener Akademie den ihr anvertrauten Kunstbesitz zu allen Zeiten schlecht betreut hat; sei es, daß die Künstler sich für die Werke älterer Richtung nicht interessierten, sei es, daß ihnen die nötigen Kenntnisse mangelten, sei es, daß sie besseres zu tun hatten. Von der Gemäldegalerie will ich schweigen; von ihr ward genug gesprochen und auch genug zugegeben. Aber auch die Skulpturensammlung ist nicht in besserer Ordnung; Gipsabgüsse und Originalarbeiten — beide nicht im besten Zustand — stehen bunt durcheinander und der beste Teil dieser Sammlung, die Aufnahmestücke der Akademiker, die eine ähnlich wichtige Serie bilden würden wie die des Louvre, ist größtenteils verschwunden. Zwischen 1836 und 1877 muß dieses bedauerliche Ereignis erfolgt sein, über dessen nähere Umstände nichts bekannt ist; seit letzterem Jahre sind einzelne

Stücke im Handel und in ausländischen Kunstsammlungen aufgetaucht, dieses ganze unvergleichliche Material zur Kenntnis der österreichischen Plastik, das die Akademie schon aus Pietät treu zu hüten verpflichtet gewesen wäre, ist für Österreich unwiederbringlich verloren. Völlig unwürdig ist auch die Verwahrung der Handzeichnungen. Zu hunderten ungeordnet in zu kleinen Kartons eingepfercht, Meisterzeichnungen aller Zeiten und Schülerübungen wahllos durcheinandergeworfen, empörend für den Kunsthistoriker, der in diesem zum Wust degradierten Reichtum etwas sucht; denn es handelt sich um eine so ungeheure Fülle von Blättern, daß die Bibliotheksbeamten der Akademie, die dem Benützer die Unzulänglichkeit der Aufstellung durch liebenswürdiges Entgegenkommen weniger merkbar zu machen versuchen, trotz eifriger Bemühung in den letzten Jahren nicht imstande sind, hier gründliche Wandlung und eine anständigere Ordnung zu schaffen. Und da sollten die Kunsthistoriker wirklich erst von den Künstlern zu lernen haben, wie man mit dem ehrwürdigen Erbe alter Kunst umzugehen hat? *HANS TIETZE.*

PERSONALIEN

Otto Hauser, der bekannte Prähistoriker, hatte bei Beginn des Krieges seine Ausgrabungsstätte in der Dordogne im Stiche lassen müssen. Jetzt hat er durch Vermittlung der Schweizer Regierung von der französischen Regierung die Erlaubnis erhalten, nach Beendigung des Krieges in seinen Pachtungen weiter zu graben. Diese Pachtungen sind entgegen den zuerst aufgetretenen Gerüchten nur wenig beschädigt. Die ihm aufgezwungene Muße hat Hauser, wie Geimrat Schuchhardt in der Sitzung der Berliner anthropologischen Gesellschaft mitteilen konnte, dazu benutzt, ein großes Werk über die Station von La Micocque zu schreiben.

Professor Dr. **Georg Biermann** ist zum Generaldirektor der Städtischen Kunstsammlungen in Köln ernannt worden.

Ludwig Dettmann, der seit 1904 an der Spitze der Akademie in Königsberg steht, hat sich entschlossen, dieses Amt eines Leiters freiwillig niederzulegen; er will als freier Künstler in Berlin leben. Dettmann hat verstanden, dem Königsberger Kunstleben neuen Inhalt zu geben, vor allem gelang es ihm, frische bedeutendere Kräfte nach Königsberg zu ziehen; hier brauchen nur Namen wie Karl Albrecht, Olaf Jernberg, Otto Heichert und Heinrich Wolff genannt zu werden. In diesem Zusammenwirken sind denn auch eine ganze Reihe tüchtiger Künstler gebildet worden, die sich bald selber einen Namen geschaffen haben und damit auch den Ruf ihrer Lehrer weiter trugen, wie z. B. Waldemar Rösler, Theo von Brockhusen. Dettmanns Name ist besonders wieder in letzter Zeit viel genannt worden anläßlich der Ausstellung von Bildern, die er auf dem östlichen Kriegsschauplatze geschaffen hat.

DENKMALPFLEGE

Frankfurt an der Oder will seinen alten Rathausgiebel weiter ausgestalten. An dem reichen gotischen Mittelbau ist das mittlere Portal von altersher geschlossen; die hierdurch gebildete Nische zwischen den beiden anderen Eingangstüren soll nunmehr künstlerisch ausgebildet und geschmückt werden. Der architektonische Gedanke hierzu stammt von dem jüngst zum Direktor der Königsberger Kunstgewerbeschule berufenen bekannten Berliner Architekten Regierungs-Baumeister Edmund May. Er sieht das Standbild eines trutzigen mittelalterlichen Kriegers vor, der unter einem einheitlich zur Giebelarchitektur durchgebildeten Baldachin vor der Nische stehen soll. Die plastische Gestaltung des Ritters liegt in der Hand des Stuttgarter Bildhauers Bruno May. Das Modell ist bereits vollendet; mit der endgültigen Ausführung wird demnächst begonnen werden.

WETTBEWERBE

Preisverteilung in der Berliner Akademie der Künste. Den für das Jahr 1915 auf dem Gebiete der Malerei ausgeschriebenen Schmidt-Michelsen-Preis in Höhe von 1500 Mark zu Stipendienzwecken wurde auf Grund des Urteils der Preisrichter dem Maler Walter Miehe verliehen. Die zu diesem Wettbewerb eingelaufenen Arbeiten werden in den Räumen der Akademie öffentlich ausgestellt.

FUNDE

Bei der Durchführung von Innenherstellungen in der **Sollislauer Kirche** in Böhmen kamen an der nördlichen Schiffswand der Kirche Bruchstücke eines Freskos zum Vorschein, das anscheinend den auferstandenen Heiland mit der Familie des Stifters darstellt. Das ganz verblaßte und stark beschädigte Bild, das nur die untere Hälfte der Heilandsfigur und einige Bruchstücke der knienden Ritter deutlicher erkennen ließ, gehört wahrscheinlich der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts an. Leider war eine Erhaltung der ganz zusammenhanglosen Fresken nicht möglich, und ihre Übertünchung ist beschlossen.

SAMMLUNGEN

Die **Handschriftenabteilung der Berliner königlichen Bibliothek** hat trotz des Krieges erfreulichen Zuwachs zu verzeichnen. Nicht weniger als 102 Handschriften in abendländischen Sprachen, darunter 45 in deutscher Sprache, kamen in die Sammlung, ferner noch 45 in orientalischen Sprachen. Von diesen 147 Neuerwerbungen wurden 6 der Abteilung zum Geschenk gemacht. Besonders erwähnenswert sind unter den deutschen Handschriften ein Gebetbuch aus dem 14./15. Jahrhundert mit Miniaturen nach älteren Vorbildern, das Schachbuch des Jacobus de Cassollis, um 1430 entstanden mit 14 kolorierten Federzeichnungen; Otto von Passau: Die 24 Alten, geschrieben 1462, mit getuschten Federzeichnungen; ein Missale in niederländischer Übersetzung, um 1450 entstanden; die Historie von der schönen Magelone mit Federzeichnungen, aus der Zeit um 1500.

Sieben der orientalischen Handschriften sind besonders wichtig wegen ihrer Herkunft aus den Küstengebieten des Meerbusens von Guinea. Eine davon enthält 30 Porträts osmanischer Sultane. Ferner ist noch zu nennen die türkische Reichschronik in zwei Prachtbänden, eine auf Birkenrinde in Sâradâ-Charakteren geschriebene Handschrift eines Fragmentes aus der Kasimir-Rezension des Râmâyana, endlich eine Chronik der Stadt Muang Hongsavadi, der Hauptstadt von Pegu, in siamesischer Sprache.

In die Sammlungen des **Berliner Kunstgewerbemuseums** kamen als Geschenke eine Rundscheibe mit Graumalerei, niederländisch, um 1500, und eine Rundscheibe mit einem Bild aus der Passion Christi, in Nürnberg um 1400 entstanden. Angekauft wurde eine Baseler Bildwirkerei, um 1550: »Christus bei Martha und Maria« und die Stickerei von einem Chormantel mit Totentanzbildern, in Flandern um 1530 entstanden. Aus dem 16. Jahrhundert stammt ein türkischer Gebetsteppich. Kölner Arbeit aus dem Anfang des 17. Jahrhunderts ist der gleichfalls für die Sammlung erworbene Spätrenaissanceschrank aus Eiche mit eingelegten Füllungen. Weiter wurde eine Raerener Steinzeugkanne von Jan Emens von 1591 erworben, eine Fayencevase aus der Belvederefabrik in Warschau, vom Ende des 18. Jahrhunderts. Mehrere Berliner Porzellanfiguren von W. Christian Meyer kamen noch in die Sammlung, ein Meißener Porzellan-Kruzifix von 1760, ein Porzellanbild von L. Faure, Berlin 1823.

LITERATUR

Hugo Kehrer, *Die Kunst des Greco*. Mit 54 Tafeln auf Mattkunstdruckpapier und einem farbigen Titelbild. München, Verlag von Hugo Schmidt. Geheftet 6 Mark, in Halbfranz 8 Mark.

Die Lektüre des mit lebhaftester Empfindung geschriebenen Buches, das schon durch seine ganze äußere Aufmachung und seine vorzüglichen Abbildungen sofort für sich einnimmt, ist ein seltener Genuß. Wie die Werke des darin gewürdigten merkwürdigen Meisters zieht es einen, man mag wollen oder nicht, in seine Kreise hinein. Es überzeugt, denn es ist aus der Kraft starker Erlebnisse und aus dem innersten Bedürfnis heraus geschrieben, die Hemmungen zu beseitigen, die es bei so vielen der Kunst Grecos gegenüber nicht zu solchen Erlebnissen kommen lassen. Es ist, als habe hier angesichts der in Toledo geschauten Farbengluten und Formenreize ein geistesverwandter Künstler zu lautem Bekenntnis das Wort ergriffen, und doch werden wir gerade dadurch besonders wohltuend berührt, daß wir nicht nur subjektive Meinungen zu hören bekommen, sondern daß jede Zeile den aus wissenschaftlich gefestigten Grundanschauungen heraus urteilenden Kunstgelehrten verrät, der keine Parteistellung im Kampf der Meinungen einnehmen, sondern nur der kunstwissenschaftlichen Erkenntnis dienen will.

Mit scharfer, überall den Kern aufdeckender Analyse den Form-, Farb- und Lichtproblemen Grecos auf den Leib rückend, legt er mit überzeugender Kraft die Fäden bloß, die jene Probleme mit dem auf die Gestaltung transzendentaler Welten gerichteten innersten Kunsttrieb des Meisters verbinden und läßt uns so dessen besondere Eigentümlichkeiten, des Zufalls entkleidet, als notwendig bedingt durch seinen Charakter und die Größe seiner künstlerischen Ziele erkennen. Nicht losgelöst von seiner Zeit, sondern vielmehr im engsten Zusammenhang mit deren künstlerischen Grundtendenzen wird Greco uns als echtes Kind des Barocks nahe gebracht. Doch nicht in der Untersuchung des spezifisch Barocken seiner Kunst gipfeln die Ausführungen des Verfassers, sondern mehr noch ist ihm daran gelegen, diese Kunst als einen Spezialfall des Barocks aufzuzeigen und in sorgsamer Untersuchung der Werke darzutun, wie der Meister ahnend vorweggenommen hat, was »das Ausdrucksbegehren der Künstler unserer Tage« ist.

Das vortreffliche Buch, das, zur dreihundertsten Wiederkehr von Grecos Todestag am 7. April 1914 erschienen, schon in zweiter Auflage vorliegt, erfüllt, was sein Vorwort verheißt: es bringt uns Grecos Größe nahe. Darüber hinaus aber gibt es uns mit überzeugender Kraft zu fühlen, was überhaupt das Wesen aller echten künstlerischen Gestaltung ausmacht. *Rée.*

Architektur und Kunstgewerbe in Alt-Dänemark. Herausgeg. von Edwin Redslob. Kl.-4°. 320 Abb. Delphin-Verlag München. 30 Mk.

Unter dem Gesamttitel »Architektur und Kunstgewerbe des Auslandes« hat der verdienstvolle Münchner Verlag ein auf 8 Bände berechnetes Publikationsunternehmen begonnen, von dem als erfreulicher Anfang bereits ein Band über Alt-Holland und der uns vorliegende, Dänemark gewidmete, erschienen sind.

Dänemark gehört kunstgeschichtlich zu Deutschland, als untrennbarer Bestandteil des norddeutschen Kunstgebietes, mit dem es sowohl in seiner ganzen Eigenart, im provinzialen Sondercharakter, als auch in bezug auf die Aufnahme und Verwertung fremder — nämlich niederländischer und, später, französischer Anregungen völlig übereinstimmt. Dagegen scheint zu den Ländern der skandinavischen Halbinsel in der ganzen älteren Kunst Dänemarks, von einzelnen unwichtigen Ausnahmen abgesehen, gar keine Verbindung bestanden zu haben.

Es ist eine prächtige Reihe charaktervoller Baudenkmäler und fein belebter Arbeiten des Kunstgewerbes, was sich in diesem Bande aufrollt. Zunächst einzelne kirchliche Monumentalbauten aus romanischer und frühgotischer Zeit, (Ribe, Aarhus, Roskild eu. a.), wo namentlich der Anschluß an die niederdeutsche Backsteinarchitektur sich deutlich ausspricht. Dann, seit der Mitte des 16. Jahrhunderts, die Renaissance, die sich vor allem in gewissen fürstlichen Schloßanlagen von stark bewegter Silhouette, mit opulentem plastischen Schmuck an Portalen, Fenstern, Hofarkaden entfaltet und schließlich in den derben barocken Ausdruck des frühen 17. Jahrhunderts hinüberführt. Holländische Einflüsse spielen nun vielfach mit, am stärksten und schönsten verkörpert in den Werken der bedeutendsten Künstlerpersönlichkeit jener Zeit, des Hans van Steenwinckel (Schloß Frederiksborg, Kopenhagener Börse u. a.). Auch das 18. Jahrhundert bringt Kopenhagen einen meisterhaften Architekten, N. M. Eigthved, von dem eine stattliche Gruppe von Adelspalästen in vornehmem Louis XV.-Stil herrühren. Der strenge Klassizismus der Thorwaldsenzeit, mit einem Chr. Fr. Hansen an der Spitze, macht den Schluß.

Dekoration und Kunstgewerbe, vorwiegend Arbeiten des 16.- bis 18. Jahrhunderts, füllen die zweite Hälfte des Bandes. Wand- und Deckenverkleidungen in der schweren Pracht eichener Vertäfelungen, in Stukkaturen der Spätrenaissance und des Barock, dann alle Phasen der Raumkunst des 18. Jahrhunderts bis hinab zu dem erst graziös spielenden, dann akademisch strengen Klassizismus; dazwischen viele Einzelbilder von Portalen, Türfüllungen, Wandkaminen, kirchliche Ausstattungsstücke und eine Fülle häuslicher Geräte und Möbel aller Techniken und Stilarten in durchweg vortrefflichen, auch der Größe nach allen Benutzungszwecken genügenden Abbildungen. Ein knapp gefaßter, systematisch einführender Beigleittext steht an der Spitze des inhaltreichen Bandes. *Wackernagel.*

Verantwortliche Redaktion: GUSTAV KIRSTEIN. Verlag von E. A. SEEMANN, Leipzig, Hospitalstraße 11 a
Druck von ERNST HEDRICH NACHF., G.M.B.H., Leipzig

KUNSTCHRONIK

Neue Folge. XXVII. Jahrgang 1915/1916 Nr. 16. 14. Januar 1916

Die Kunstchronik und der Kunstmarkt erscheinen am Freitage jeder Woche (im Juli und August nach Bedarf) und kosten halbjährlich 6 Mark. Man abonniert bei jeder Buchhandlung, beim Verlage oder bei der Post. Für Zeichnungen, Manuskripte usw., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Hospitalstr. 11 a. Abonnenten der Zeitschrift für bildende Kunst erhalten Kunstchronik und Kunstmarkt kostenfrei. Anzeigen 30 Pf. die Petitzeile; Vorzugsplätze teurer.

NEUE ZIELE DER KUNSTGESCHICHTS-SCHREIBUNG

ZU HEINRICH WÖLFFLINS NEUEM BUCH »KUNSTGESCHICHTLICHE GRUNDBEGRIFFE«

VON OSCAR HAGEN

Alle Kunst zielt auf Ausdruck. Die eindeutige Interpretation seines wesentlichen Inhalts wird deshalb immer eine wichtige Aufgabe der beschreibenden Kunstgeschichte bleiben. Je gewissenhafter aber und je dringlicher sich die Kunstwissenschaft um die Verwirklichung dieses Zieles bemüht, um so unerbittlicher stellt sich ihr die Erkenntnis entgegen, daß eine absolute Deutung der Inhalte früherer Kunstübung von unserem — notwendig subjektiven — Standpunkt aus, sich — wachsend mit dem Maß ihrer zeitlichen Ferne — immer schwieriger gestalten, ja schließlich fast illusorisch werden muß. Kunstwerke als Quellen historischer Betrachtung unterscheiden sich ja dadurch sehr wesentlich von anderen historischen Tatsachen, daß sie fortexistieren und ihre lebendige Wirkung, wie auf die Zeit ihrer Entstehung, so auch auf die von heute und morgen ausüben. Werke vergangener Jahrhunderte »leben« neben solchen von heute und werden neben denen von morgen nicht aufhören zu sein. Die Versuchung hat unter solchen Umständen immer nahegelegen, sie alle als den natürlichen Ausfluß eines zu allen Zeiten gleichermaßen möglichen Ausdruckswillens zu interpretieren, das Verhältnis zu den in der jeweils modernen Kunst auftauchenden Werten also auch bestimmend sein zu lassen für das Verhältnis zum Vergangenen und deshalb das subjektive Urteil von heute auch als bindendes für die Vergangenheit zu erachten. Dabei braucht man gar nicht an eine dogmatisch-ästhetische Bewertung zu denken. Ganz dieselben Hemmungen zeigen sich bei dem Versuch, die bloße »Sprache« des Kunstwerks, die Ausdrucksmittel des Künstlers, zu deuten.

Man wird zwar einem falschen Schluß weniger erliegen, wo es sich um rein sachliche Momente der Darstellung handelt, da die Heranziehung literarischer Quellen und anderer sicherer Hilfsmittel hierfür die geeignete Handhabe zur Korrektur unserer Anschauung bietet. Aber jedes Kunstwerk hat doch auch seine dekorative Physiognomie, mit deren Hilfe es sich ganz wesentlich ausspricht, und diese wandelt sich gesetzmäßig mit den Zeiten. Es gibt Sehgewöhnungen der Epochen, in deren Grenzen die Ausdrucksmittel nicht nur gebunden bleiben, aus deren besonderem Verhältnis zum Weltbild sie vielmehr überhaupt erst ihren Sinn erhalten. Aus dem gänzlich veränderten Verhalten gegenüber der Sichtbarkeit kann heute als Ausdruck ruhiger Harmonie empfunden werden, was früher als lebhafte Dissonanz galt. Läßt man diese verschiedene Art der Sehformen und ihre grundlegende Bedeutung für die historische Betrachtung außer Acht, so muß notwendig jedes Urteil über den Ausdruck, in der historisch gewordenen Kunst wenigstens, auf schwankendem Boden stehen. Es wird einseitig subjektiv werden; morgen schon, wenn eine anders gerichtete, moderne Kunst andere Möglichkeiten zeigt, werden die von ihr aus orientierten, neuen Urteile die von gestern umstoßen, und nichts von dem heute gesagten wird mehr Bestand haben. Nichts ist in diesem Sinne lehrreicher als die Zusammenstellung der Deutungen eines für uns scheinbar ganz unzweideutigen Werkes, wie etwa des David des Michelangelo, aus der Kunstliteratur der letzten 50 Jahre.

Wie nun solche Hemmungen, die einer objektiven Interpretation immer im Wege gestanden haben, beseitigen?

Daß die Kunst ihre eigene Sprache und deshalb auch ihre eigene Grammatik und Syntax hat, ist längst bekannt. Die Denkformen der Sprache entsprechen den Sehformen der Kunst, und daß diese wie jene etwas Wandelbares sind und sein müssen, hätte man aus dem Axiom ableiten können, daß alles Lebendige einer beständigen Wandlung unterliegt. Es ist nun aber merkwürdig, daß die Kunstgeschichtswissenschaft diesem Phänomen stets nur nebenher einige Aufmerksamkeit zugewandt hat, obwohl dessen grundlegende Bedeutung an Nachbarwissenschaften hätte beobachtet werden können. Die Philologie ist längst die Wege gegangen, die die Kunstgeschichte hätte beschreiten müssen, ehe sie zu den höheren Schichten der Interpretation des Ausdrucks aufsteigen durfte. Sie weiß, daß die Ausdrucksweise und die Ausdrucksmöglichkeiten des Mittelalters bedingt sind durch besondere Denkformen der Zeit, und daß ein Satz aus einer Schrift von damals ganz anders verstanden werden muß, als einer aus der Zeit der Romantik, der vielleicht dem Wortlaut nach ganz identisch mit jenem ist. Auch die Musikgeschichte, obzwar ungleich jünger als die Kunstgeschichte, weiß, daß ein harmoniefremder Ton innerhalb der gebundenen Harmonik Mozarts als gequälter Aufschrei erlebt werden muß, während deren eine ganze Reihe, etwa bei Reger, aus dem Stimmungsbereich relativer Ruhe nicht herauszufallen braucht, weil es sich eben dort um eine exzeptionelle Durchbrechung der geschlossenen Ordnung handelt, hier dagegen die allseitig durchstoßene Form etwas so Gewöhnliches ist, daß der umgekehrte Fall eintreten und die geordnete Harmonie als etwas Außerordentliches empfunden werden kann. Wenn auch in der Musikgeschichte diese Dinge noch nie systematisch auf ihre grundlegende Bedeutung hin untersucht worden

sind, so dürften sie dort als Voraussetzungen doch wesentlich bekannter sein als die verwandten Erscheinungen in dem Verlauf der Geschichte der bildenden Künste, wo die Versuche, eine Basis der gewohnheitsmäßigen Anschauungsformen der Epochen zu gewinnen, meist in den ersten Ansätzen stecken geblieben sind. Trotzdem erhellt schon aus den angeführten Vergleichen mit anderen Wissenschaften, daß erst, wenn ein Schema der Sehmöglichkeiten (die durchaus nicht zu allen Zeiten die gleichen gewesen sind) für alle Epochen gefunden ist, ein objektives Ins-Auge-Fassen auch der Ausdrucksabsichten der Künstler möglich sein wird.

Freilich, es bedarf einer außerordentlich strengen Sonderung zwischen den an sich ausdruckslosen Formen der Anschauung, die nur die Grenzen der Ausdrucksmöglichkeiten umfassen, und der bereits mit Ausdruckswillen durchsetzten Form, wenn man die das Problem ausmachenden Begriffe rein in die Hand bekommen will. Leider hat man dieser ersten wissenschaftlichen Forderung nur in den seltensten Fällen und nur auf kleinen Gebieten bislang Rechnung getragen. Überall, wo man große Entwicklungsgänge aufzeigen wollte, nahm man das Ganze als bereits fertig gestalteten Ausdruckswillen und suchte auf dieser unhaltbaren Grundlage nach den Gesetzen der Entwicklung, als sei die Kunst a priori etwas, was sich biologisch aus sich selbst könne erklären lassen. Wie man dabei verfuhr, ist sattsam bekannt. Man trug Gesetze in die nach einem vorgefaßten Prinzip verknüpften (an sich ja starren) Tatsachen von außen hinein, fand Analogien — die irgendwie immer zu finden sind, wenn man sie sucht — und löste dann, als seien die Analogien an sich beweiskräftig, das hineinprojizierte Gesetz wieder heraus, als ob man nun etwas Neues gefunden habe. Aus dem solcher Art entwickelten gesetzmäßigen Rhythmus des Geschehens zog man dann gar Folgerungen auf die Zukunft. Zumeist hat leider schon die folgende Epoche bewiesen, daß sie sich dem Gesetz nicht beugen wollte, und so haben sich derlei Versuche stets als das Produkt verhängnisvoller Trugschlüsse erwiesen. Die naturgeschichtlich zwingende Beweiskraft, die man solchen Theorien zumutete, konnte nicht standhalten, weil eben Naturwerden und Kunstwerden nicht gleichzusetzen sind. Hans Tietze hat in seinem mit schärfstem Verstande geschriebenen Buche »Die Methode der Kunstgeschichte« bereits gezeigt, wo der Fehler liegt: »Übereinstimmung zweier oder mehrerer Entwicklungsreihen kann noch kein Gesetz genannt werden. Denn es liegt im Charakter des historischen Stoffes, daß die Identität der Ursachen nicht bewiesen werden kann . . . Der Übergang zu einer wirklichen Kausalität läßt sich nirgends vollziehen.« Das ist es ja letzten Endes, was die Geschichte des Kunstwerdens von der Biologie trennt: Die Naturgeschichte erkennt nicht nur Wirkung, sondern auch Ursache jedes Einzelfalles und kann empirisch aus dieser Kausalverknüpfung das Gesetz ableiten. Beim kunsthistorischen Einzelfall läßt sich nun zwar meist die Wirkung auf das Kommende eindeutig bestimmen, nie aber — wenigstens dann nicht, wenn wir, wie es einzig bisher geschehen ist, uns mit dem Kunstwerk bloß als gestaltetem Ausdruck befassen — die Ursache.

Im Augenblick jedoch, wo wir zu einer der Wurzeln aller bildenden Gestaltung, zum Sehen selbst herabsteigen, und einmal von allem den Formen anhaftenden Ausdruckswillen absehen, stoßen wir auf eine Schicht, die allerdings eine Gesetzesfindung zu gestatten scheint. Denn, wenn es zu beweisen ist, daß die Wandlungen in der Formanschauung auch die Wandlungen des künstlerischen Ausdrucks bestimmen, daß dieser also an Grenzen gebunden ist, die im menschlichen Auge und dessen sich wandelnder Empfindlichkeit für die Eindrücke von außen her selbst liegen, so begeben wir uns auf den gleichen Boden wie die Biologie. Damit aber ist auf einmal der Versuch, einen tatsächlichen Kausalnexus herzustellen, sehr viel aussichtsreicher geworden und damit auch die Hoffnung auf die Findung eines zuverlässigen Periodizitätsgesetzes. Vollzieht sich der im Verlauf der Geschichte zu beobachtende Wandel in der Formanschauung auf dem Boden einer ihre Richtung allmählich verändernden Augenempfindlichkeit, so erscheint die Kunstgeschichte selbst zur einen Hälfte als eine Geschichte des menschlichen Sehens, und eine auf solchen Grundbegriffen aufgebaute Darstellung würde imstande sein, über alle Biographik hinaus lediglich zu zeigen, »wie aus einem linearen Stil ein malerischer wird, aus einem tektonischen ein atektonischer, usw.«, d. h. sie würde gleichsam immanente Strömungen verfolgen und könnte auf alle Namen- und Datenwirtschaft im Detail verzichten. Dazu aber ist es nötig, erst einmal die Begriffe in die Hand zu bekommen, unter denen sich dem Problem der Stilentwicklung erschöpfend beikommen läßt.

Einen entscheidenden Vorstoß auf diesem neuen Wege hat Heinrich Wölfflin soeben in einem Buche unternommen, das nach Form und Inhalt unter die bedeutendsten Werke der gesamten neueren Kunstgeschichtsschreibung gezählt werden muß[1]).

Den Inhalt der Schrift in dürren Worten wiedergeben wollen, hieße ihm Gewalt antun. Man kann ein geschichtsphilosophisches Werk, das sich in dem knappen Rahmen von nicht 300 Seiten gibt, nicht auf die Formel von ein paar Sätzen abziehen. Der Gehalt läßt sich nur andeuten. Unter fünf »Kategorien der Anschauung« läßt sich nach des Verfassers Darlegungen der Wandel im künstlerischen Sehen der Einzelepochen begreifen. Die Entwicklungslinien verlaufen gleichzeitig 1. vom Linearen zum Malerischen, 2. vom Flächenhaften zum Tiefenhaften, 3. von der geschlossenen zur offenen Form, 4. vom Vielheitlichen zum Einheitlichen, 5. vom Klaren zum Verunklärten (oder von der unbedingten zur bedingten Klarheit.) Losgelöst von aller Bedeutsamkeit für Qualität oder Ausdruck repräsentieren sie sich für ihn als die

1) Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst, von Heinrich Wölfflin. München 1915, F. Bruckmann A.-G.

»schlechtweg selbstverständlichen« Sehformen, unter denen die Menschheit das Weltbild aufgenommen und wiedergegeben hat. Nach ihnen allein gestaltet sich für jede Epoche der Begriff ihrer besonderen Schönheit, wobei der erste Begriff jedes Begriffspaares das besondere Verhalten der klassischen, der zweite das der barocken Epoche kennzeichnet. Diese Kategorien gelten gleichermaßen für Malerei, Zeichnung, Plastik und Architektur. Zwar scheint die letztere sich am widerstrebendsten dem System zu fügen, aber dadurch, daß der Verfasser die zeitgenössischen Architektur maler um Rat fragt und an dieser einzig zuverlässigen Quelle demonstriert, wie die Zeit ihre Bauwerke gesehen hat, wird die gefährdete Einheit des Systems leicht und überzeugend wiederhergestellt. Das Eigenste und Neuste dieser Betrachtungsweise ist aber dies, daß Wölfflin seine Kategorien nicht nur als verbindlich für die Kunst eines Landes — wo man in der Abhängigkeit des Phänomens von dem Einfluß eines überragenden Individuums oder einer Schule eine Erklärung für dasselbe suchen möchte — sondern als bindend auch für die Kunst räumlich ganz getrennter Kunstgebiete postuliert, wodurch die Wahrscheinlichkeit einer absoluten und immanenten Entwicklungsgesetzlichkeit bewiesen wird. Auf solcher Basis erscheint die Kunst von Leuten, die dem Ausdruckswillen nach geradezu Antipoden sind, wie etwa Bernini und Terborch, verwandt durch die gleichen Dispositionen, welche ihr Verhältnis zur Welt des Sichtbaren bestimmen.

Wölfflin exemplifiziert ausschließlich mit der Kunstepoche zwischen 1400 und 1800, wobei er das Hauptgewicht auf Klassik und Barock legt und die Frührenaissance als bloße Vorbereitungszeit auf die Epoche der Hochrenaissance meist nur streift, obwohl hier eine genauere Untersuchung sehr erwünscht gewesen wäre, gerade um die sich formenden Sehgewöhnungen deutlicher erkennen zu lassen. Wenn dieser Zeitabschnitt nun auch der knappen Ökonomie der schriftstellerischen Darstellung zu Liebe fallen gelassen wurde, so muß gesagt werden, daß gerade in den wenigen Andeutungen über jene Periode sich eine starke Nachwirkung der von Burckhardt her ererbten, im Übrigen geflissentlich unterdrückten, normativen Ästhetik bemerkbar macht, die von dem Dogma des klassischen Stiles nicht lassen will und deshalb ungerecht erscheinen muß. Es scheint gewagt, die Frührenaissance dauernd als »primitiv« abzutun und über ihre Künstler gar ein Wort fallen zu lassen wie dies: »sie wissen nicht, was sie tun«. Daß die Generationen, die von 1400 bis etwa 1480 am Werke waren, kein Empfinden für die Bedeutung des Gesetzlichen gehabt hätten, kann man ohne Gewalt nicht behaupten. Abgesehen davon, daß fast in keiner Zeit so viel theoretisiert wurde wie damals, wo bleiben Künstler wie Domenico Veneziano, Piero della Francesca, Alberti u. a.? Mit gutem Willen, glaube ich gar, ließe es sich dartun, daß die Anschauung der Klassik wohl größer im quantitativen Sinne, aber auch gröber war als die der Frührenaissance, und daß an Stelle eines höchst subtilen dekorativen Bewußtseins eine ins Allgemeine gehende Verarmung des Formgefühls getreten ist. Gewiß, das sind qualitative Urteile, aber es läßt sich ohne qualitative Bewertung auch kaum sagen, daß das fünfzehnte Jahrhundert dem dekorativen Prinzip stumpf gegenüber gestanden habe, und daß man, wenn man von einem Porträt des Quattrocento zu einem des Cinquecento komme, auf einmal fühle, »wie man ein anderer Kerl würde«. In gleichem Sinne wird es gerade im Rahmen der angestrebten Objektivität des Buches empfunden werden, wenn man liest, der Barock sei hie und da »zu weit gegangen«.

Wenn nun auch — wie gesagt — der Verfasser nur an der neueren Kunst seine Lehre darlegt, so will er sie doch so verstanden wissen, daß die gleichen Begriffsfolgen mutatis mutandis auch bestimmend für alle anderen Stilperioden gewesen sind, sofern diese nicht gewaltsam am Sichausleben verhindert wurden.

Scheinbar würde sich das Buch damit den oben charakterisierten entwicklungsgesetzlichen Schriften anschließen. Man vergesse aber nicht, daß es sich für Wölfflin um andere Probleme handelt als für die Verfasser der genannten Theorien. Sie sind oben dargelegt worden. Tietze, welcher jene »Wellentheorien« mit absoluten Gründen bekämpft, sagt selbst: (a. a. O. S. 139) »Die gemeinsamen Basen des Sehens verengen die absolute Bewegungsfreiheit des Künstlers in positiver Weise, scheinen ihm aber trotzdem ein reichliches Stück persönlicher Ausdrucksmöglichkeiten zu belassen.« Einzig mit diesen »gemeinsamen Basen« beschäftigt sich aber Wölfflins Buch, und da heißt es denn etwas ganz anderes, deren Periodizität erweisen, als eine rhythmische Gesetzmäßigkeit in der Wiederkehr von Ausdrucksstilen behaupten und belegen zu wollen.

Wölfflin betont es immer wieder, daß er keine Geschichte des Sehens geben will, sondern vorerst nur deren Grundbegriffe festzulegen beabsichtigt habe. Daß sich auf diesem Fundament eine eigene, neue Kunstgeschichtsschreibung aufbauen wird, scheint mir außer Zweifel zu stehen. Wie sehr die Vorstufen zu dem heute vorliegenden Werk, von dem aus betrachtet des Verfassers übrige Schriften alle gleichsam Fragment geblieben zu sein scheinen, in eben diesen vorangegangenen Arbeiten liegen, wird ein späterer Historiograph der Kunstgeschichtsschreibung nicht übersehen dürfen. Das Buch erscheint gleichsam als Abschluß eines wissenschaftlichen Lebensabschnittes des Autors, und es wäre interessant, das allmähliche Werden dieser letzten Fassung der in jahrzehntelanger Arbeit herausgebildeten Begriffe an Hand seiner spärlichen Schriften aufzuzeigen. Das Merkwürdigste dabei ist, daß diese so spät erst formulierten Dinge so selbstverständlich und einfach wirken. Es liegt darin zum guten Teil ihre überzeugende Kraft.

* * *

Mögen aber diejenigen, die auf diesem Fundament weiterzubauen gedenken, sich bewußt bleiben, daß, wie der Verfasser es selbst hervorhebt, mit der Verfolgung dieses Problems stets nur eine Seite des

Kunstwerdens getroffen wird. Es ist klar: das Buch bringt nicht nur Ordnung ins historisch-stoffliche Denken, es ermöglicht auch bei künstlerischen Ausnahmeerscheinungen, wie Grünewald, Correggio, Greco es sind, gleichsam mit Abscisse und Koordinate, deren Stellung außerhalb der normalen Konstellation festzulegen. und es gibt der Forschung kritische Waffen in die Hand, aber — es kann zur Gefahr für die Historiographie werden, wenn seine Prinzipien schablonenmäßig an die Dinge herangetragen werden. Die Kunstgeschichte läßt sich nicht ihrem ganzen Umfange nach auf diese Kategorien abziehen. Sie ist ein Lebendiges und Vielseitiges, an das man nie mit fertigen Begriffen herantreten darf, ohne ihm Gewalt anzutun, und aus dem man immer wieder die Momente seines Werdens durch eigenes Erleben neu herauslesen muß. Poussin pflegte zu sagen, daß er jeden Morgen den lieben Gott bitte, ihn wieder ein Kind werden zu lassen. Diese Eigenschaft ist auch dem Kunsthistoriker zu wünschen, trifft sich nur leider allzu selten bei ihm, wenn sich die Möglichkeit bietet, ein geistvolles System nach allen Richtungen hin auszuschlachten.

Andererseits darf man aber auch nicht vergessen, daß die tiefste Bedeutung dieser Kategorienlehre weit über die Gebietsgrenzen der bloßen Geschichte der bildenden Kunst hinausgreift. Als Wölfflin im Dezember 1911 seinen Akademievortrag über das gleiche Thema hielt, schloß er mit den Worten: »Übrigens wird, was hier auf dem Boden der neueren Kunstgeschichte an Begriffen gewonnen worden ist, seine ganze Bedeutung erst erhalten, wenn diese Entwicklung als eine periodisch sich wiederholende aufgefaßt wird und als ein Prozeß, der mutatis mutandis nicht nur für die Musik, sondern auch für die literarische Auffassung der Welt ebenso in Betracht kommt wie für die bildende Kunst«. Für die Musikgeschichte sind die Begriffe nun schon verpflichtend, fast wie sie dastehen. Arbeitet der Verfasser doch selbst oft mit musikalischen Vergleichen. Für die Literaturgeschichte tun sich ebenfalls neue Wege auf. Es wäre ebenso lohnend, an einem einzigen Phänomen wie Goethe den Prozeß zu verfolgen, wie aus seinem lockeren Frühstil sich allmählich der lineare, geschlossene, im Vielen einheitliche, restlos klare, klassische Spätstil bildet, wie es gewinnverheißend wäre, das allgemein Verbindliche dieses Stils für seine Zeit, gegenüber dem Stil der Moderne nachzuweisen, die sich mit ihrer bloß andeutenden (deshalb dem Malerischen vergleichbaren), offenformigen, nur mit Einzelakzenten arbeitenden Weise davon unterscheidet und der Strindberg so gut wie irgend ein Journalist unterliegt. Sogar für die Kategorie »Fläche und Tiefe« müßten sich Analogien finden lassen; die Musik scheint sie im Beharren und Ausweichen von der Tonalität zu besitzen.

Von hier aus würde das Wölfflinsche System noch manche Stütze bekommen. Ein Moment vor allem würde stärker bewiesen werden können, als es auf dem Boden der bildenden Kunst allein möglich ist: ich meine die Tatsache der absoluten Immanenz der Entwicklung, die durch keine äußeren Einflüsse aus der Bahn geworfen wird. Die neuere Musik besitzt ein anderes Anfangsdatum als die bildende Kunst. Die »primitive« Musik fällt zusammen mit der Zeit des Barock der bildenden Kunst und ihre Klassik vollendet sich in der Epoche des Rokoko. Der eigentliche musikalische Barock, in einem Stadium, das der Epoche Berninis entsprechen würde, liegt in unseren Tagen, fällt also mit einer Epoche des »Primitivismus des Endes« zusammen. Eine Zeit also, für die in der bildenden Kunst die vollständige Auflösung aller Form und die scheinbare Willkür das Ideal war, das Rokoko, verlangte in der Musik die höchste Klarheit und Linearität in der geschlossenen Form. Diese merkwürdige Tatsache ist offenbar nie aus dem allgemeinen Zeitgeist, sondern einzig aus der inneren Notwendigkeit eines psychologischen Prozesses zu erklären. Alle Formdarstellung ist bedingt durch das, was vorher erfüllt wurde, und die Gesetze dieser Erfüllung sind in sich begründet, unbeeinflußt durch alles Äußere. Und ich glaube, daß bei näherer Berücksichtigung der Zwischenstufen man auch dazu wird kommen müssen, daß innerhalb des Gebietes der bildenden Kunst selbst, Malerei, Plastik und Architektur nicht als absolut gleichlaufend sich zu erkennen geben werden, sondern Schwankungen je nach dem Anfangsdatum ihrer Entwicklungsreihen zeigen. Wie käme es sonst, daß die Spätgotik die prächtigsten Blüten einer höchst malerischen Barockanschauung treibt, während sich in der Malerei zur gleichen Stunde ein völlig linearer Stil in seiner reinsten Klassizität vollendet?

NEKROLOGE

Adolph von Beckerath ist Ende Dezember in Berlin im Alter von 83 Jahren gestorben. Mit ihm geht einer der letzten aus der älteren Generation Berliner Sammler dahin, deren Tätigkeit aufs engste mit dem Wachstum der königlichen Museen unter Bodes Leitung verknüpft gewesen ist. Beckerath stammte aus Krefeld und war Kaufmann von Beruf. Der Beginn seiner Sammlertätigkeit liegt weit zurück. Regelmäßige Reisen hatten ihn jährlich zweimal nach Italien geführt. Dort entfaltete sich seine Liebe und entwickelte sich seine Kenntnis der Kunst der Renaissance, insbesondere des 15. und des beginnenden 16. Jahrhunderts. Er sammelte, was damals noch im Überfluß vorhanden zu sein schien und um verhältnismäßig geringen Preis zu haben war, nämlich Werke der Plastik und des Kunstgewerbes. Wie zur gleichen Zeit Bode für sein Museum, so kaufte Beckerath Reliefs aus Stuck und Ton, Bronzestatuetten, Möbel und Bilderrahmen. An Gemälden wurde nur hier und da gelegentlich ein Stück erworben. Dafür galt Beckeraths besondere Liebe den Zeichnungen. Auch auf diesem Gebiete war zu jener Zeit mit verhältnismäßig geringen Mitteln noch das allerbeste zu haben. Und hier spann sich der Kreis sehr bald von selbst weiter. Die holländischen Meister des 17. Jahrhunderts, von denen ja eine große Menge von Zeichnungen erhalten blieb, rückten in den Gesichtskreis des Sammlers, und es war Beckeraths besonderer Ehrgeiz, den größten von ihnen, Rembrandt, würdig und umfassend in seinen Mappen repräsentiert zu sehen. Als Beckerath im Alter von 60 Jahren sich von seiner geschäftlichen Tätigkeit zurückzog, konnte er auch seine Sammlungen in gewissem Sinne als abgeschlossen

betrachten. Da er als Junggeselle ohne unmittelbare Leibeserben war, galt seine Sorge der Erhaltung dessen, was er mit so großer Liebe und mit unermüdlichem Eifer zusammengetragen hatte. In Unterhandlungen mit den königlichen Museen in Berlin und mit dem Museum seiner Vaterstadt wurde die Form gefunden, seinen Kunstbesitz der Öffentlichkeit zu sichern. Ein Teil der Kunstwerke italienischer Herkunft kam nach Krefeld, die Hauptstücke übernahm der Kaiser-Friedrich-Museums-Verein gegen eine Leibrente, und ebenfalls gegen eine Rente gelangte die umfangreiche Zeichnungssammlung in den Besitz des Kupferstichkabinetts, das damals — im Jahre 1892 — unter Friedrich Lippmanns Leitung stand. Die Preise, die angesetzt wurden, müssen als unverhältnismäßig gering gelten, zumal gemessen an dem heutigen Wert der Sammlungen, und wenn Beckerath das Glück hatte, ein hohes Alter zu erreichen und sich der Rente durch fast ein Vierteljahrhundert zu erfreuen, so mußte trotzdem der Kaufpreis von Jahr zu Jahr günstiger und niedriger erscheinen, da der Wert der Objekte immer mehr sich steigerte. Hatte Beckerath das künftige Schicksal seines Besitzes gesichert, so konnte er sich doch nicht entschließen, sich bei Lebzeiten ganz von ihm zu trennen. Nur die große Menge der Zeichnungen wurde unmittelbar in das Kupferstichkabinett überführt. Ein kleinerer Rest verblieb in der Wohnung, soweit er zum Schmuck der Wände gedient hatte. So wurden einige der schönsten Rembrandtzeichnungen erst bei Gelegenheit der jüngsten Ausstellung des Kupferstichkabinetts, zu der sie leihweise hergegeben waren, einem weiteren Publikum bekannt. Von den italienischen Kunstwerken gab Beckerath nur allmählich einzelne Stücke an die Museen ab, so daß der Abteilung der italienischen Plastik und insbesondere der Bronzen nun ein erheblicher Zuwachs bevorsteht. Aber Beckeraths Sammeltätigkeit war mit diesem Verkauf keineswegs abgeschlossen. An die erste Sammlung fügte sich allmählich eine zweite, kaum minder bedeutend als jene. Die Wohnung wurde mehr und mehr zu einem kleinen Museum, die Wände von oben bis unten bedeckt mit Reliefbildwerken, Zeichnungen nnd Miniaturen in kostbaren Rahmen, Tische voll mit plastischem Kunstwerk in Marmor und Bronze, dazu Möbel und Majolikagerät in großer Zahl. Vor wenig Jahren noch ließ Beckerath seine Majolikasammlung bei Lepke versteigern. Aber in seinen Räumen tat sich kaum eine Lücke auf, und nun nach dem Hinscheiden ihres Besitzers wird aller Wahrscheinlichkeit nach die dritte und letzte Sammlung Beckerath dem Kunsthandel überantwortet werden. Als Geschenk erhielt das Kupferstichkabinett durch testamentarische Bestimmung zwei kostbare Radierungen von Rembrandt, erste Zustände mit anscheinend eigenhändigen Korrekturen des Meisters. Dem Kunstgewerbemuseum wurden zwei Bronzeleuchter überwiesen. Beckerath gehörte nicht zu dem neueren Typ der Kunstsammler, dessen reinste Exemplare in Amerika gedeihen, die mit ungeheuren Mitteln große Kostbarkeiten an sich ziehen. An die großen Preise, deren Entstehung er noch miterlebte, konnte er sich nicht gewöhnen, wie er denn in späteren Jahren nur noch wenige Zeichnungen kaufte. Er war ein Kenner, der sich auf das eigene Urteil und den eigenen Geschmack immer verließ. Auch literarisch ist Beckerath mehrfach hervorgetreten. Er veröffentlichte im Repertorium für Kunstwissenschaft kritische Studien über Zeichnungssammlungen und gab einige Berichte über englische Ausstellungen. Als Sachverständiger gehörte er den verschiedenen Kommissionen der Berliner Museen an, und hier, wo er sich durch seine Sammlungen einen bleibenden Platz erworben hat, wird sein Andenken in dankbarer Erinnerung bewahrt werden. *Glaser.*

Hugo Kauffmann †. Ende Dezember starb in Prien der bekannte Genremaler Hugo Kauffmann. Er wurde am 7. August 1844 zu Hamburg geboren, war Schüler von J. Becker und Zwerger am Städelschen Institut in Frankfurt a. M. und bildete sich in Düsseldorf und Paris weiter. Vorübergehend nahm er in Cronberg i. T. Wohnsitz. Die Hauptstätte seiner Tätigkeit war aber München. Seine harmlosen Genrestücke, die meist humoristisch wirken wollen und vor allem Motive aus der oberbayrischen und Tiroler Bauernwelt behandeln, haben Kauffmann ein breites Publikum verschafft. *M.*

Ludwig Friedrich †. Am 1. Januar 1916 starb in Dresden im 89. Lebensjahre der Kupferstecher Professor Ludwig Friedrich. Er wurde am 22. Juni 1827 als Sohn eines Malers geboren, widmete sich anfangs als Schüler Ludwig Richters der Landschaftsmalerei, dann unter Thäter der Kupferstecherei. Er stach und radierte zahlreiche Blätter, letzteres namentlich für den Sächsischen Kunstverein. Seine Hauptblätter sind Trenkwalds Ablaßpredigt nach Trenkwald, der Sängerkrieg auf der Wartburg nach Moritz von Schwind, Ludwig Richters Brautzug im Frühling, der Kardinal-Pönitentiarius nach Steinle, der Waldstrom nach Calame, der Judenkirchhof nach Ruysdael, die Taten Siegfrieds, 9 Blatt, nach Schnorr v. Carolsfeld usw. Im Kunstleben Dresdens nahm Friedrich seiner Zeit einen ehrenvollen Platz ein. Inzwischen ist ja der Linienstil in Mißachtung gekommen; aber zu der Zeit, da die Photographie noch in den Anfängen war und die photomechanischen Vervielfältigungsverfahren noch nicht erfunden waren, hatte Friedrich neben Mandel, Thäter, Steinle, Kohlschein, Forberg, Barthelmeß u. a. das Verdienst, durch seine Stiche die Werke der großen Künstler seiner Zeit in weiten Kreisen bekannt zu machen.

PERSONALIEN

Die Nachricht, daß **Professor Dr. Biermann,** der künstlerische Beirat des Großherzogs von Hessen, als Generaldirektor der städtischen Museen nach Köln berufen sei, ist in dieser Form nicht ganz zutreffend. Der offizielle Titel lautet: Generaldirektor für bildende Kunst und Kunstgewerbe. Die Kölner Stadtverordneten haben den Oberbürgermeister, wie aus dem Berichte über die öffentliche Sitzung am 8. Januar hervorgeht, ermächtigt, Professor Biermann nach Friedensschluß in dieser Eigenschaft zu berufen (eine Probezeit ist ausbedungen). Es handelt sich bei der Schaffung dieses neuen Amtes neben der obersten Leitung der musealen Bestrebungen und der stadtkölnischen Kunstanstalten, also auch der Kunstgewerbeschule, um die Organisation des künstlerischen Lebens in Köln in weitestem Sinne. Auch die Fürsorge für die zahlreichen in Köln lebenden Künstler ist darin einbegriffen. Die städtische Verwaltung soll bei allen künstlerischen Fragen den Rat des Generaldirektors einholen. Die Selbständigkeit der einzelnen Direktoren und ihre wissenschaftliche Freiheit bleibt unangetastet. Da sowohl das Wallraf-Richartz-Museum als auch das Kunstgewerbemuseum zurzeit eines Leiters entbehren, darf man der Hoffnung Ausdruck geben, daß nur solche Männer dahin berufen werden, deren wissenschaftliche und museale Vorbildung Gewähr dafür leistet, daß die ihnen anzuvertrauenden wertvollen Kunstschätze vor dilettantischen Eingriffen bewahrt und die Neuerwerbungen auf der Höhe des alten Kunstbesitzes bleiben. Auch die wissenschaftliche Bearbeitung der alten Gemälde des Wallraf-Richartz-Museums und der Handzeichnungen des Kupferstichkabinetts läßt noch sehr vieles, fast alles zu wünschen übrig.

WETTBEWERBE

Zur Erlangung von Entwürfen für einen **Bebauungsplan der Stadt Zürich** wird ein internationaler Ideenwettbewerb ausgeschrieben. Im Preisgericht befinden sich vier deutsche Architekten und Städtebauer: Prof. Joh. Brix von der Berliner Technischen Hochschule, Prof. Hermann Jansen-Berlin, Geh. Hofrat Prof. E. Genzmer-Dresden und Beigeordneter Bürgermeister Rehorst in Köln. Die für Preise ausgesetzte Summe ist außerordentlich hoch und beträgt 65000 Frank. Dabei sollen nur höchstens fünf Preise zur Verteilung gelangen. Für Ankäufe sind außerdem noch 15000 Frank bereitgestellt, die auch zur Erhöhung der Preise verwendet werden können. Die Einlieferungsfrist geht bis 30. Juni 1917. Die deutsche Städtebaukunst darf sich der Anerkennung freuen, die ihr dabei widerfährt.

AUSSTELLUNGEN

München. Nachdem nun der Staat aus verschiedenen Gründen darauf verzichtet hat, das Kunstausstellungsgebäude am Königsplatz schon ab 1. Januar 1916 für Museumszwecke nutzbar zu machen, ist die Sezession vorläufig vor der drohenden Obdachlosigkeit gerettet und kann im alten Haus ihre Frühjahr- und Sommerausstellung abhalten. Inzwischen wird sich auch die Frage nach dem zukünftigen Heim dieser Künstlergenossenschaft zur allgemeinen Zufriedenheit lösen lassen. Bei dieser Gelegenheit sei aber der Wunsch ausgesprochen, daß, wenn der Staat für derartige Zwecke einen Bauplatz und vielleicht noch weitere Mittel zur Verfügung stellt, die Wohltat eines solchen neuen Ausstellungsgebäudes nicht allein der »Alten«, sondern auch der Münchener »Neuen Sezession« zugute kommt, will sagen, dem künstlerischen Fortschritt überhaupt. Es wäre sehr zu begrüßen, wenn bei dieser Gelegenheit eine Einigung zwischen beiden Sezessionen erzielt werden könnte; es dürfte der Alten Sezession jetzt weniger denn früher schwer fallen, die berechtigten Forderungen der »Jungen« anzuerkennen. *A. L. M.*

Der **Westfälische Kunstverein** in Münster hat unter Leitung seines Vorsitzenden, des Prof. Dr. Ehrenberg, wie schon kurz berichtet, eine **Bernhard Pankok-Ausstellung** zuwege gebracht, die bereits in Friedenszeiten geplant und trotz des Krieges durchgeführt worden ist. Das Werk des erstaunlich vielseitigen und phantasiereichen Künstlers wird hier in seltener Reichhaltigkeit gezeigt; die Veranstaltung gibt einen fast vollständigen Überblick über Pankoks Entwicklung von seinen ersten Anfängen bis zur Reife der Gegenwart.

Für die **Wiener Kunstschau der Berliner Sezession** sind sieben der bedeutendsten Werke **Oskar Kokoschkas** aus Wiener Privatbesitz zur Ausstellung gesandt worden. Der Künstler wurde vor mehreren Monaten als Artillerist in Rußland verwundet; es ist zu hoffen, daß er in Kürze sich seiner Kunst wird wieder widmen können. — Auch von dem seit vielen Monaten in Rußland gefangenen Maler **Erwin Lang**, dem Gatten der augenblicklich in Berlin gastierenden Grete Wiesenthal, sind in der Wiener Kunstschau neue Holzschnitte zu sehen.

Am 6. Februar 1916 wird im **Kunstgewerbemuseum der Stadt Zürich** eine Textilausstellung eröffnet: Druckstoffe, Spitzen und Stickereien in Entwurf und Ausführung von B. Baer-Zürich, J. Bruppacher-Basel, E. Eglin-Basel, A. Frey-Aarau, O. Fröbe-Zürich, J. Fülscher-Winterthur, P. Hosch-Basel, J. Masarey-Basel, G. Meyer-Aarau, B. Odermatt-Zürich, Oswald-Zürich, E. Rinderspacher-München, E. v. Stockar-Castell, Theiler-Zoller-Winterthur, Trillhaasse-Zürich, H. Utzinger-Bönigen, Weber-Sulger, Riethäusle St. Gallen, ferner die Stickereien des Lehrerinnenkurses von Berta Baer-Zürich, sowie alte Schweizer Stickereien aus Museumsbesitz. Als Ergänzung treten hinzu dekorative Aquarelle von H. de Boer-Zürich, moderne Tapeten von H. Bischoff-Rolle, A. Cingria-Genf, J. L. Gampert-Genf, M. Naville-Genf und von der Firma P. A. Dumas-Paris, Keramik von P. Bonifas-Versoix und eine Kollektion Gläser der Firma Joh. Lötz Wwe., Unterreichenstein (Böhmen). — Moderne Kirchengeräte des Goldschmiedes A. Stockmann-Luzern bilden den Beschluß.

SAMMLUNGEN

Ins **Berliner Alte Museum** kam vor einiger Zeit ein schöner Marmortorso aus Aphrodisias, der Stadt, die Jahrhunderte lang die alte Welt mit Nachbildungen berühmter Kunstwerke versorgt hat. Diese ausgezeichnete Marmorkopie wiederholt die bekannte Figur eines Fischers, die man früher als den sterbenden Seneca gedeutet hat und deren Kopf Rubens in einem Exemplare besaß — der Maler hat die Figur in seinem Tod des Seneca in der Münchner Pinakothek getreulich verwertet. Daß der angebliche Seneca ein Fischer ist, der in der einen Hand weit ausladend eine Angelrute hielt und den alten Leib vornübergeneigt, das kann, wie Direktor Wiegand im Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen jetzt ausführt, nicht zweifelhaft sein. — Aus der Gegend von Trier erwarb das Antiquarium eine köstliche kleine Bronze, einen kauernd schlafenden Knaben, der frierend seine Glieder in einer recht unbequemen Stellung zusammengezogen hat und eine Laterne zwischen den Beinen hält. Die Figur ist hohl gegossen und hat als Gefäß für feines wohlriechendes Salböl gedient. Dr. Robert Zahn erklärt im Jahrbuch das Motiv so: es ist ein junger Sklave, der auf seinen Herrn wartet, um ihn nach Hause zu begleiten. Dieser speist wohl bei einem Freunde, oder er hat ein trautes Stelldichein. Der Diener hockt geduldig vor dem fremden Haus, die Zeit wird ihm lang, und so ist er sanft eingenickt. Die Peitsche führt er gegen zudringliche Hunde bei sich; besonders nötig aber ist die Laterne.

In **London** ist die **National Portrait Gallery** für die Dauer des Krieges geschlossen worden, und die Räume werden von der Regierung für ihre Zwecke benutzt. Der Grund für diese Maßnahme wird nicht bekannt gemacht. Um Maßnahmen gegen Zeppelinangriffe kann es sich kaum handeln, denn die unvergleichlich wertvolleren Schätze der **National Gallery** stehen den Besuchern noch offen. Trotz zahlreicher Proteste herrscht hinsichtlich der Behandlung der Londoner Museen die größte Inkonsequenz. England sollte, schreiben die American Art News, die Schließung seiner sämtlichen Galerien während des Krieges mit größerem Gleichmut tragen als die Vernichtung auch nur eines kleinen Teiles ihres Inhaltes durch eine Bombe. Sir Claude Phillips ist besonders unermüdlich, die maßgebenden Stellen zu überzeugen, daß größere Vorsichtsmaßregeln getroffen werden müssen; er weist darauf hin, daß während der Suffragettenunruhen trotz der damals weit geringeren Gefahr bedeutendere Schutzmaßnahmen verhängt worden seien als jetzt während des viel größeren Risikos im Kriege.

München. Der bayrische Staat erwarb auf der vergangenen Sezessionsausstellung die ausgezeichnete Plastik »Toter Christus« von Wilh. Gerstel, sowie das »Bildnis des Malers H. v. Hayeck« von Samberger, von Hüther »Requiem aeternam«, C. Hommel »Mein Bursche Thomas«, Hayeck »Aus dem zerschossenen Enetière« und C. Reiser

»Palazzo Vecchio in Florenz«. Ob all diese Bilder würdig sind, in der Neuen Pinakothek aufgehängt zu werden, soll hier unerörtert bleiben. Jedenfalls möchten wir die anderen in letzter Zeit gemachten Ankäufe mit viel größerer Freude begrüßen. Da sind zunächst zwei treffliche Arbeiten des noch immer zu wenig bekannten und bisher in der Neuen Pinakothek keineswegs zureichend vertretenen Münchener Landschafters August Seidel zu nennen: »Viadukt bei Diesam« und »Bei Großhesselohe«, sodann zwei Studien von Josef Weiser aus den siebziger Jahren, »Hund« und »Treppengeländer«, womit die Studiensammlung der staatlichen Galerien aufs glücklichste bereichert wird; ferner ein Werk des als Maler in weiteren Kreisen kaum bekannten W. Grögler, der in den siebziger und achtziger Jahren des 19. Jahrhunderts vor allem als Illustrator in München tätig war: »Der Hypochonder«, ein Genrebild von eigenartigem feinmalerischem Reiz. Vor allem aber ist ein Kabinettstück der Kunst Corots zu nennen, der bisher in der Neuen Pinakothek überhaupt nicht vertreten war, die »Mühle von Mantes«, die Corot in den Jahren 1865—68 wiederholt in verschiedenen Ansichten verewigt hat. Das delikat gemalte, fein abgestimmte Stück zeigt den Meister von seiner intimsten Seite und ist natürlich keine ausreichende Vertretung seiner Kunst, die später unbedingt durch eine importante Landschaft und ein nicht minder bedeutendes figurales Bild in der Münchener Galerie repräsentiert werden muß. *A. L. M*

FORSCHUNGEN

Ein für die **Velazquezforschung** nicht unwichtiges Dokument publiziert A. R. Jurado in der Zeitschrift »Betica«. Es ist ein 1620 in Sevilla abgeschlossener Vertrag, in dem sich Velazquez verpflichtet, den jungen Diego de Melgar für sechs Jahre unentgeltlich als Malerlehrling in seinem Haus als Pensionär aufzunehmen. Es ist dies nicht nur ein neuer Beweis dafür, daß Velazquez schon mit 21 Jahren als selbständiger Meister sein eigenes Atelier unterhalten hat, sondern spricht auch für das Vertrauen, das man ihm schon damals entgegenbrachte. Der bisher gänzlich unbekannte Melgar ist also der älteste Schüler des großen Sevillaners und vielleicht Autor mehr als einer der Kopien, die wir von Jugendwerken des Velazquez besitzen, vor allem von solchen aus der ersten Madrider Zeit. *a. l.*

KRIEG UND KUNST

Ein Beispiel für Kriegerdenkmäler. Die allenthalben auftauchenden Pläne zur Errichtung von Kriegerdenkmälern, Ehrengrabmälern usw. erwecken die leider nicht grundlosen Befürchtungen, daß neben solchen Denkmälern von der Hand erster Künstler auch manches fabrikmäßig hergestellte Schunddenkmal ohne jeden künstlerischen Wert erstehen wird, besonders in kleinen Gemeinden, deren Mittel beschränkt sind. Die Stimmen, die vor übereilter Errichtung von Kriegerdenkmälern warnen, mehren sich Gottseidank alle Tage. So macht im Zentralblatt der Bauverwaltung Frid. Rimmele auf das Eßlinger Kriegerdenkmal aufmerksam, das geeignet erscheint, gerade Gemeinden mit beschränkten Mitteln als Anregung für die Errichtung von Ehrenmalen für Gefallene zu dienen. Das Eßlinger Denkmal ist eine Schöpfung des bekannten Stuttgarter Bildhauers Professor K. Donndorf, und sein Hauptvorzug besteht, abgesehen von der hohen künstlerischen Durchbildung, in der von der allgemein üblichen Anordnung und Platzwahl vollständig abweichenden Aufstellungsart. Bescheiden baut es sich zwischen zwei Strebepfeilern der Stadtkirche auf, wo es niemals zum Verkehrshindernis werden kann und den gewiß würdigsten Platz inne hat. Die Nähe der Kirche bietet erhöhten Schutz gegen Witterungseinflüsse, Unterhaltungs- und Anpflanzungskosten sind nicht nötig. Beachtenswert ist vor allem, daß das Eßlinger Denkmal zum Andenken der im Kriege 1870/71 Gefallenen erst im Jahre 1890 errichtet wurde.

Die **Duisburger** Stadtverordneten bewilligten 13000 M. für ein Denkmal auf dem Ehrenfriedhofe, das Prof. Hubert Netzer-Düsseldorf schaffen soll. Es wird auf kantigem Sockel eine Jung-Siegfried-Figur aus Bronze, vor einem Säulenbogen, darstellen.

Professor **August Gaul** weilte einige Zeitlang an der Front, um künstlerische Studien zu machen. Gaul hat den östlichen Kriegsschauplatz, besonders Polen, besucht und eine große Anzahl von Studien nach Hause gebracht, die u. a. auch den Bildhauer als Landschaftsdarsteller zeigen.

Prof. **Max Rabes**, der bekannte Berliner Maler, ist während der Dauer des Krieges zu wiederholten Malen an den Fronten gewesen, sowohl an der Westfront wie auch an der Ostfront. Noch kürzlich weilte er auf Einladung des Fürsten Leopold von Lippe an der Westfront, wo er Studien in der Gegend der letzten erbitterten Kämpfe um Ypern und bei La Bassée machte. Aber auch freundlichere Bilder von dem Leben und Treiben hinter unserer Westfront hat der Künstler mit heimgebracht, die ein Stück Frieden im Weltkrieg verkörpern: der farbenfrohe Blumenmarkt auf der Grande Place in Brüssel — auf dem nur zwei die ehrwürdige Architektur betrachtende Feldgraue daran erinnern, daß es Krieg ist, — der Marientag in Brüssel, ein Bildnis des Fürsten von Lippe, der mit seinen Begleitern hinter der Front während einer Ruhepause Fasanen jagt. Dann sieht man die von den Engländern in der Schelde versenkte Gneisenau, die der Strom allmählich selbst so gewendet hat, daß sie die freie Schiffahrt nicht mehr behindert, endlich noch zahlreiche Porträts indischer Gefangener, die der Künstler zum Teil auf der Zitadelle von Lille gemacht hat. Auch der Einzug der ersten russischen Geschütze in Berlin durch das Brandenburger Tor gab Prof. Rabes Gelegenheit zu einem großen Gemälde.

Von der diesjährigen Berliner großen Kunstausstellung her bekannt ist das Bild vom Gottesdienst in der zerstörten Kirche von Lyck, den der dortige Pfarrer kurz nach dem Auszuge der Russen, während aus dem Schutt zu seinen Füßen noch die Flammen züngeln, unter Assistenz seiner Frau abhielt. In die Kämpfe an der Ostfront versetzt uns auch das Bild eines zerstörten ostpreußischen Gehöfts, der Straßenkämpfe in Hohenstein, das große Bild eines Schlachtfeldes im Osten, auf dem die Morgendämmerung eben anbricht, endlich die wunderbar echten Typen der verschiedensten russischen Volksstämme vom tierisch-rohen Kosakengesicht bis zum stumpfgutmütigen des Weißrussen.

Verantwortliche Redaktion: GUSTAV KIRSTEIN. Verlag von E. A. SEEMANN, Leipzig, Hospitalstraße 11a
Druck von ERNST HEDRICH NACHF., G.M.B.H., Leipzig

Einige Urteile aus Besprechungen

über das

Allgemeine Lexikon der bildenden Künstler

von der Antike bis zur Gegenwart

Begründet von Ulrich Thieme und Felix Becker

Unter Mitwirkung von etwa 400 Fachgelehrten des
In- und Auslandes herausgegeben von

Ulrich Thieme

Jeder Band broschiert M. 32.—, geb. in Halbleder M. 35.—

Kürzlich erschien der elfte Band (Erman-Fiorenzo)

„Mit staunenswerter Schnelligkeit wächst das gewaltige Werk, welches durch den Reichtum seines Inhaltes bei knappster Fassung Bewunderung erregt, ein Arsenal ohnegleichen des Kunstschaffens von seinem Beginn an und mit Einschluß seiner ganzen Literatur."
(A. Schnütgen in der „Zeitschrift für christliche Kunst".)

„We are to have an adequate dictionary of artists."
(Russel Sturgis in „The Dial".)

„Eigentlich kann sich der Rezensent immer nur wiederholen und aufs neue die großartige Trefflichkeit des Werkes verkünden."
(Hans W. Singer in den „Monatsheften für Kunstwissenschaft".)

„Eine ungeheure Menge von Angaben, die kritisch geprüft sind. Kein Zweifel, daß Beckers und Thiemes Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler allen ähnlichen Werken überlegen ist."
(Th. v. Frimmel in den „Studien und Skizzen zur Gemäldekunde".)

„Fast alle Hauptnamen haben Bearbeitungen erfahren, die über eine bloße Zusammenstellung des in der Literatur Vorliegenden weit hinausgehen und selbständige Untersuchungen darstellen, so daß die weitere Forschung hier anknüpfen muß."
(Heinrich Wölfflin in der „Deutschen Literatur-Zeitung".)

„We congratulate both the editor and the publishers on the excellence of this work."
(W. H. James Weale im „Burlington Magazine".)

„Auch alle antiken Künstler werden in durchaus fachmännischer Weise behandelt."
(Fr. Studniczka im „Jahrbuch d. K. Deutschen Archäol. Institut".)

„The quality of the work is no less remarkable than the quantity."
(„The Athenaeum".)

„Resterà certo come monumento dell' enciclopedia artistica del secolo ventesimo. E non solo essa è un monumento enciclopedico per la ricchezza dei materiali; per l'esattezza dei documenti; per l'abbondanza della bibliografia; ma è anche l'indice delle tendenze più avanzate della storiografia artistica dei nostri giorni".
(„La Tribuna".)

„Ein klassisches Repertorium und Nachschlagewerk . . ."
(„Literarisches Zentralblatt für Deutschland".)

„Ein Weltereignis auf dem Gebiete der Kunstliteratur, wie wir denn auch nicht bezweifeln, daß dieses Werk der deutschen Kunstwissenschaft, welche hier die Führung übernommen hat, zur größten Ehre gereichen wird."
(W. von Seidlitz in der „Kunstchronik".)

„Lückenlose Vollständigkeit . . . . . . unparteiische und gerechte Würdigung der modernen Meister."
(W. Cohen in der „Kunst für Alle".)

„Une des entreprises les plus considérables de la science allemande, quand il sera terminé, l'on possédera en lui comme une „somme" de l'histoire de l'art."
(R. Koechlin in der „Chronique des Arts".)

„Une bibliographie aussi complète qu'il est possible."
(„Revue d'histoire de Lyon".)

„Il grande dizionario universale degli artisti edito da Seemann a Lipsia sotto la Direzione del Thieme continua la sua pubblicazione con una celerità sorprendente."
(„Corriere d'Italia".)

„Auch hinsichtlich der ungarischen Künstlergeschichte bietet dieses Lexikon reichhaltigere Notizen als irgend ein anderes."
(K. Lyka in „Müvészet".)

„En fullständig samling korta, sakrika biografier öfver alla tiders och alla länders bildande konstnärer."
(„Stockholms Dagblad".)

„Eenig in zijn soort, de kostbarste vraagboek."
(„Onze Kunst".)

„Dieses Werk wird sogar dem spanischen Kunstforscher unentbehrlich werden . . . Neben der spanischen Handbuchliteratur wurde vor allem auch die gesamte spanische und ausländische Zeitschriftenliteratur nutzbar gemacht . . . Lexikonunternehmungen dieser Art lassen sich nicht jederzeit wiederholen, sie sind epochemachend".
(Elias Tormo in „Boletin de la Sociedad Española de Excursiones".)

„Deutscher Gelehrtenfleiß wird der modernsten Wissenschaft ihr vollständiges Wörterbuch schenken, der Kunstgeschichte das allgemeine Lexikon der bildenden Künstler."
(„Norddeutsche Allgemeine Zeitung".)

„Das gigantische Werk . . . . eine überwältigende Fülle von Künstlerbiographien . . . . knappe und dabei doch erschöpfende Stilisierung . . . . unübertrefflich."
(„Der Tag".)

„Hier öffnen sich reiche literarische Quellen und es ist ein Genuß, solche Meisterstücke der Lebensbeschreibung zu lesen."
(Gustav Leithäuser in den „Hamburger Nachrichten".)

„Im Gebrauch von mehreren Jahren im Kunsthandel, kann ich nur feststellen, daß das Lexikon so gut wie nie im Stiche läßt."
(Georg Lill in den „Mitteilungen der Galerie Helbing".)

„Für Sammler und Händler ist das Werk eine Fundgrube."
(Paul Schubring in der „Frankfurter Zeitung").

VERLAG VON E. A. SEEMANN IN LEIPZIG, HOSPITALSTRASSE 11a

KUNSTCHRONIK

Neue Folge. XXVII. Jahrgang 1915/1916 Nr. 17. 21. Januar 1916

Die Kunstchronik und der Kunstmarkt erscheinen am Freitage jeder Woche (im Juli und August nach Bedarf) und kosten halbjährlich 6 Mark. Man abonniert bei jeder Buchhandlung, beim Verlage oder bei der Post. Für Zeichnungen, Manuskripte usw., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Hospitalstr. 11a. Abonnenten der Zeitschrift für bildende Kunst erhalten Kunstchronik und Kunstmarkt kostenfrei. Anzeigen 30 Pf. die Petitzeile; Vorzugsplätze teurer.

DIE ERWERBUNG DER THIEMESCHEN SAMMLUNG FÜR DAS MUSEUM DER BILDENDEN KÜNSTE IN LEIPZIG

In aller Stille hat sich in Leipzig ein Ereignis vollzogen, das während des jetzigen Krieges eine stolze Tat bedeutet: die Erwerbung der Thiemeschen Sammlung niederländischer Meister für das Museum der bildenden Künste.

Alfred Thieme, der Gründer der Sammlung (gest. den 2. April 1906) war einer von der Art jener Kunstfreunde, wie sie im 18. Jahrhundert eine besondere Zierde Leipzigs gewesen, wie sie Goethe in Dichtung und Wahrheit in dankbarer Anerkennung ihrer Verdienste rühmend hervorhebt. Alfred Thieme hatte schon in frühen Jahren in Begeisterung für die Niederländer des 17. Jahrhunderts angefangen zu sammeln, um sein eigenes Heim mit den Kabinettstücken dieser Kunst zu schmücken. Diese erste von ihm zusammengebrachte Sammlung von 65 Nummern hatte er im Jahre 1886 dem Museum »in Anbetracht der bedeutenden Raumvergrößerung durch den neuen Anbau und mit Rücksicht auf die Armut unserer Galerie an Erzeugnissen der älteren Kunst« als Schenkung überwiesen. Gleichzeitig fing er an, eine zweite Sammlung für sein vornehmes Haus am Johannapark sich zu begründen, die er dann mit dem glücklichen Eifer eines Sammlers großen Stils und mit Hilfe von Wilhelm v. Bode, der schon bei Erwerbung der Schätze der dem Museum überwiesenen ersten Sammlung hervorragenden Anteil gehabt hatte, weiter ausgebaut hat. 1889 wurde der Galerie eines ihrer Glanzstücke, das herrliche Bildnis eines Mulatten von der Hand des Frans Hals, das Bode eben aus Paris mitgebracht hatte, einverleibt, und Meisterstücke, wie die aus einer Londoner Sammlung stammende »Musizierende Gesellschaft« des Pieter de Hoch, Adriaen Brouwers »Hütte am Meer« und andere Werke hervorragender holländischer und vlämischer Künstler folgten in den nächsten Jahren nach, so daß die Sammlung im Jahre 1900 sich auf 94 Nummern belief. In dem nämlichen Jahre gab Ulrich Thieme im Auftrage seines Vaters einen ansehnlichen, mit einer feinen Radierung Krügers nach dem Bilde von Frans Hals und mit anderen Tafeln geschmückten Katalog heraus, mit einer Einleitung von Wilhelm Bode. Im Laufe der nächsten Jahre kamen zu der Sammlung noch mehrere Gemälde hinzu, so daß sie beim Tode ihres Besitzers 98 Nummern zählte.

Wenn auch der Zahl nach, vielleicht mehr aus Zufall, die Landschaften (Prachtstücke von Camphuysen, Cuyp, van Goyen, van der Heyde, Hoppemahr, Jacob und Salomon van Ruysdael, A. van de Velde, Vermeer u. a.) überwiegen und die Kabinettstücke im engeren Sinne, die Bildnisse und die Stilleben, in der Minderzahl sind, so befinden sich doch unter den letzteren Meisterwerke ersten Ranges, die viel begehrt und im internationalen Kunsthandel jetzt außerordentlich hoch bewertet werden. Einzelne Namen brauchen an dieser Stelle um so weniger genannt zu werden, als die oben erwähnte, in dem Katalog der Sammlung aufgenommene Einleitung von Bode den Lesern dieser Zeitschrift bekannt ist. Sie erschien zuerst im Jahrgang 1900 der Zeitschrift für bildende Kunst.

Die Sammlung ist seit einigen Tagen im Kunstverein ausgestellt. Die Schaffung günstiger Räume für die endgültige Aufstellung ist für später in Aussicht genommen.

Das Leipziger Museum ist verhältnismäßig arm an Werken älterer Kunst, namentlich an solchen von geschichtlicher Bedeutung. Die Sammlung ist ja seit ihren ersten Anfängen in der »Bürgerschule« noch keine 70 Jahre alt. Alte Meister im Kunsthandel zu erwerben, war bei dem Mangel an Mitteln früher unmöglich und beinahe grundsätzlich ausgeschlossen, denn etwa bis zum Jahre 1880 wurden die Neuerwerbungen aus Mitteln des Kunstvereins bestritten, der um seiner Ausstellungen willen ausschließlich Werke lebender Künstler bevorzugte und nach Lage der Dinge auch bevorzugen mußte. Aus diesem Grunde besitzt das Museum der überwiegenden Mehrzahl nach Werke der neueren Kunst, etwa vom letzten Drittel des 18. Jahrhunderts ab bis auf die Gegenwart. Was bisher von Gemälden älterer Meister (Deutsche, Italiener und Niederländer) in den Besitz des Museums gelangte, wird, abgesehen von wenigen Ausnahmen, Schenkungen, meist Vermächtnissen verdankt. Die ersten niederländischen Meister gelangten durch die Stiftung des Generalkonsuls Gustav Moritz Claus 1860 in das Museum, 1878 folgte das Vermächtnis der Freifrau Luise von Ritzenberg. Aber erst durch die oben erwähnte erste Thiemesche Sammlung und — im Jahre 1903 — durch das Vermächtnis der wertvollen Galerie von Julius Otto Gottschald erhielt die Abteilung der niederländischen und vlämischen Künstler einiges Ansehen, wenn auch die feinen Stücke der Kabinettsmalerei spärlich vorhanden waren, und mancher große Meister ganz fehlte. Die neue Erwerbung hilft nun die Lücke ausfüllen. Daß diese höchst wertvolle Erwerbung jetzt überhaupt möglich war, verdankt Leipzig dem vornehmen Entgegenkommen der Erben Alfred Thiemes und seiner im Oktober vorigen Jahres verstorbenen Gattin.

JULIUS VOGEL.

IN SACHEN DER WIENER AKADEMIE

Vor reichlich dreißig Jahren entstand eine ausgedehnte Literatur über die Frage, ob die Leitung von Gemäldesammlungen den Künstlern zu lassen oder Kunsthistorikern anzuvertrauen sei.

Was damals noch als Frage hingestellt werden konnte, bildet jetzt für mich überhaupt nicht mehr einen Gegenstand der Erörterung. Seitdem alte Gemälde selten geworden sind und mit ungeheuren Preisen bezahlt werden müssen, würde ein Direktor verraten und verkauft sein, der ohne genaue Kenntnis der Kunstgeschichte und vor allem der Bilder in den übrigen Galerien sich nur auf seinen Geschmack und seine Kenntnis der Technik verlassen wollte. Um sich die nötige Erfahrung anzueignen und die ungeheuer angewachsene Literatur des Faches zu bewältigen, müßte er ganz von vorn anfangen und mindestens ein Jahrzehnt auf solche Vorbereitung verwenden. Dann wäre es aber auch aus mit seiner Ausübung des Malerberufes, da beides nicht vereinigt werden kann. Ohne kunstgeschichtliche Schulung läßt sich meiner Überzeugung nach selbst eine Sammlung moderner Bilder nicht verwalten, da ein Maler, je tüchtiger er in seinem Fach ist, notwendigerweise um so einseitiger in der Beurteilung der lebenden Kunst sein wird, neuen Bestrebungen aber unzugänglich bleiben muß, sobald er sie selbst nicht mehr mitzumachen vermag.

Auch in bezug auf so wichtige Fragen, wie die Zuschreibung eines Bildes an den einen oder den anderen Künstler, die Unterscheidung von Original und Kopie, die Bestimmung eines Werkes als selbständige Leistung oder als Nachahmung, wobei es sich um Wertunterschiede von Hunderttausenden handeln kann und die schon Kunsthistorikern Kopfzerbrechen genug bereiten, kann dem Maler sein bloßes Gefühl und seine Übung nicht helfen. Da heißt es Augenerkenntnisse mit Bücherwissen verbinden. Das aber kann ohne langjähriges mühsames Studium nicht erworben werden.

Es freut mich übrigens, daß solche Erwägungen durch die Lösung, welche die Frage unterdessen in Wien gefunden hat, gegenstandslos geworden sind.

Dresden, Anfang Januar 1916.

W. v. SEIDLITZ.

VERÄNDERUNGEN IN DER DRESDNER GALERIE

In der Dresdner Galerie sind trotz dem Kriege wieder einige Neuerungen zu verzeichnen, die zugleich entschiedene Verbesserungen sind. Die wichtigste betrifft die Kopie nach der Holbeinschen Madonna, die bekanntlich bis heutzutage einen Ehrenplatz, sozusagen als Gegenstück zu Raffaels Sixtinischer Madonna, einnahm. Allerdings bezeichneten böse Menschen den hölzernen Aufbau, der die Holbeinsche Madonna und einige andere Bilder trug, als ein süßliches Konditoreibüffet, aber immerhin — die prunkhafte Aufstellung verlieh dem Bilde einen Ruhmesglanz, der einer Kopie eben nicht zukommt. Bekanntlich haben beim Holbeinkongreß in Dresden 1871, als die Darmstädter Madonna und die Dresdner Madonna einander gegenüberstanden, vierzehn deutsche Kunstgelehrte, darunter Thausing, Bayersdorfer, Lippmann, Vögelin, Wörmann und Bode, die Dresdner Madonna als eine freie Kopie des Darmstädter Bildes erklärt, die nirgends die Hand Holbeins des Jüngeren erkennen lasse, während eine Reihe von Malern sie für eine verbesserte Wiederholung von der Hand des Meisters bezeichneten. Das Urteil der Kunstgelehrten hat sich allmählich als unumstößliche Wahrheit durchgesetzt, vor allem seitdem im Jahre 1887 von dem Darmstädter Bilde der trübe gewordene Firnis mit den alten Übermalungen abgewaschen wurde und nunmehr das Darmstädter Bild in völlig unberührter Schönheit und herrlichster Farbenpracht erstrahlt, wie zur Zeit seiner Entstehung. Seitdem spricht auch kein Wissender mehr davon, daß die Dresdner Kopie eine Verbesserung des Darmstädter Gemäldes bedeute. Es ist sogar in allen Teilen schlechter, trockener und flauer gemalt, auch im Gesichtsausdruck der Madonna nicht vertieft, sondern versüßlicht. Angesichts dieser und anderer Tatsachen konnte der Versuch des Grazer Gemälderestaurators Ludwig Kainzbauer im Jahre 1906, die Dresdner Madonna zu retten, bei allen wirklichen Kunstkennern nur einen Heiterkeitserfolg haben; hatte dieser bedeutende Kunstkenner es doch gewagt zu urteilen, ohne die Urbilder der beiden Madonnen auch nur gesehen zu haben.

Direktor Posse, der kürzlich einen kurzen Urlaub aus dem Felde in Dresden verlebte, hat nun während dieser Zeit das Holbeinzimmer gründlich verändert und dabei in folgerichtiger Weise die Kopie von ihrem Ehrenplatze entfernt. An der Stelle des ehemaligen hölzernen Aufbaus steht eine schlichte mit Stoff bespannte Wand, und auf dieser hängt in der Mitte das wundervolle Bildnis des Sieur de Morette, eines der besten Werke Holbeins während seines zweiten Aufenthaltes in England, eines der wirklichen Glanzstücke der Dresdner Galerie. Daneben hängt auf der einen Seite das Holbeinsche Doppelbildnis des Sir Thomas Godsalve und seines Sohnes John, ebenfalls ein Hauptbild des Meisters und eins der wenigen Werke aus der Zeit seines ersten Aufenthaltes in England. Auf der andern Seite hängt das Bildnis Bernhard van Orleys von der Hand Albrecht Dürers aus dem Jahre 1521, ein kennzeichnendes Bild der Antwerpener Spätzeit dieses Meisters. Damit haben drei wirkliche, in ihrer Echtheit unbestrittene Meisterwerke den Ehrenplatz erhalten, den bisher unberechtigter Weise die Madonnenkopie einnahm. Die beiden Holbeinschen Bildnisse, die Holbeins bekannte meisterhafte Malweise so glänzend offenbaren, sollten nunmehr wohl auch von den weiteren Kreisen der Galeriebesucher ihrem Werte nach gewürdigt werden.

An der zweiten Wand des Kabinetts hängt, um auch dies noch zu sagen, in der Mitte das köstliche Flügelaltärchen des Jan van Eyck, umrahmt von zwei oberdeutschen Bildnissen, über diesen drei Bildern einer der altniederländischen Wandteppiche: das Abendmahl Christi, an der dritten — gegenüber dem Morette — die entthronte Madonna. Der ganze Raum wirkt jetzt sehr viel besser als vordem, künstlerisch wohlzusammengestimmt und in der Verteilung der Kunstwerke der kunstgeschichtlichen Wahrheit entsprechend.

Auch die beiden folgenden Räume, die nach dem östlichen Pavillon zu liegen, sind übrigens bei dieser Gelegenheit vorteilhaft verändert worden. Im ersten Raume hängen jetzt vor allem acht Dresdner Ansichten Canalettos, die bisher in ungünstiger Aufstellung ihrer Wirkung beraubt waren, jetzt aber im angemessenen Lichte alle Vorzüge der köstlichen Ansichtenkunst Canalettos uns offenbaren, als hätten wir sie bisher noch nie gekannt. Im zweiten Sale hängt an der Stirnwand der Christus am Kreuze, der bisher Dürer zugeschrieben wurde, nunmehr aber nach Kehrers wohlvorbereitetem Angriff seine Echtheit erst noch zu erweisen haben würde, zu beiden Seiten holländische Bildnisse, darüber einer der altniederländischen Teppiche: die Himmelfahrt Christi. Die zweite Wand nimmt Jörg Breus Ursula-Altar ein, die dritte Dürers Dresdner Altar, umgeben von den Schildereien aus Christi Leben, die Dürers Werkstatt zugeschrieben werden.

Diese gesamten Veränderungen müssen als eine sehr glückliche Fortsetzung von Posses umgestaltender Arbeit in der Dresdner Galerie bezeichnet werden. Besonders der Morette mit den beiden anderen Bildnissen von Holbein und Dürer wirkt auf dem mattroten Sammet geradezu prachtvoll. *P. SCHUMANN.*

NEKROLOGE

Der Maler **Thaddäus Ajdukiewicz** ist in **Krakau** im 64. Lebensjahre gestorben. Er war einer der tüchtigsten Pferdemaler; Sport- und Militärbilder waren seine Lieblingsthemen, und er genoß auf diesem Gebiete internationale Bedeutung. Im Herbst meldete sich der Dreiundsechzigjährige als Freiwilliger zu den polnischen Legionen und machte auch verschiedene Kämpfe mit. Im Felde hat er mehrere Bilder geschaffen. Thaddäus war ein Vetter des in Wien lebenden Malers Siegmund Ajdukiewicz.

AUSGRABUNGEN

In und an dem Halbkreiswalle, der südlich der Stadt **Schleswig** das östliche Ende des mittleren Zweiges der Dammwerkbefestigungen bildet, sind seit mehreren Jahren Ausgrabungen angestellt worden, die vielerlei Ansiedlungsreste ergeben haben. Hier war der Mittel- und Stützpunkt der eingewanderten Schweden, die sich im zehnten Jahrhundert einige Generationen hindurch gegen die Dänen behaupteten. Ein Weg führte, wie auch noch heute, nach Mitteilung des »Burgwart« von Süden nach Norden durch den eingeschlossenen Bereich, der nach seiner Größe eine bescheidene Stadt oder einen geräumigen Hafenort fassen konnte, und zieht in gerader Linie auf der vormaligen Brücke oder Durchfahrt zum nördlich gelegenen, jetzt allein noch bewohnten Stadtbezirke der Stadt Schleswig. Der nördliche Durchschnitt des Walles ist genau durchforscht, und man hat da, als Überbleibsel des »Tores«, die gepflasterte Durchfahrt gefunden. Die Lage und einiges von der Beschaffenheit des südlichen Zuganges, in dessen Umgebung die Wälle gut erhalten sind, ist nunmehr untersucht und festgestellt. Schleswig wird in ältesten Zeiten auch Hadeby genannt; die neuere Forschung will den Namen Hadeby dem Raume innerhalb des Halbkreiswalls zueignen, der gewöhnlich mit dem Namen Oldenburg bezeichnet wird.

Neue Funde auf dem Urnenfriedhof in Neugraben bei Harburg. Auf dem »Langen Berge« der Neugrabener Heide wurden dieser Tage die Grabungen unter Leitung des Harburger Museumskonservators fortgesetzt. Von 16 geöffneten Gräbern erwiesen sich zwei als Massengräber. Je ein großer abgespalteter Findling bedeckte die Steinkammern, in denen die Aschentöpfe leider fast ganz und gar zerdrückt waren. Die Form und Farbe der Aschentöpfe ist, wie die Zeitschrift »Hannoverland« mitteilt, sehr verschieden. Während alle übrigen Urnen, einschließlich der früher an dieser Stätte gefundenen, ganz schlicht waren, fand man jetzt zum erstenmal einen leider zerbrochenen Aschentopf, der oberhalb des Bauches sehr hübsche Strichmuster aufweist und eine besondere Größe hatte. An Beigaben fand man den Rest einer eisernen Gewandnadel und eine sehr hübsche bronzene Gewandnadel aus der La-Tene-Zeit. Alle Funde sind in die vorgeschichtliche Abteilung des Harburger Museums eingereiht.

AUSSTELLUNGEN

Rheinische Kunstausstellungen. Im Kölner Kunstverein sind mit größeren Sammelausstellungen Hermann Goebel, Gustav Kampmann und Maria Caspar-Filser vertreten. Die Münchner Künstlerin macht den stärksten Eindruck; ihre Stilleben wie auch die Landschaften bieten in der straffen farbigen Komposition etwas Beruhigendes; ein gewisser doktrinärer Zug, der früher einen neuen Akademismus der von Cézanne Beeinflußten befürchten ließ, wird zum Vorteil der Malerin von der Stärke des Erlebnisses vor der Natur aus dem Felde geschlagen. Die große Berg- und Burglandschaft mit dem triumphierenden Rot der Dächer muß als ein bedeutendes Werk gepriesen werden. Kampmann bietet Bekanntes. Der Karlsruher Goebel überzeugt mehr in den flüssig gemalten Landschaften kleineren Formats als mit den etwas bunten und leeren größeren Bildern. Von Einzelbildern seien hervorgehoben ein sehr schönes »Totes Reh« von G. Courbet (1865), eine große Jahrmarktsszene von Josef Sperl, ein Frühwerk von 1872, das von weitem wie ein Vautier wirkt, und ein prachtvoller »Buchenwald« Trübners (1909). Die Graphik wird im Kunstverein liebevoll gepflegt, verdiente aber andere Räume als die engen Korridore. Die so intimen Landschaftsradierungen von Peter Halm sind beinahe totgehängt. Mehr zur Geltung kommen Orliks radierte Reiseskizzen aus Ägypten und die neuen Bildnislithographien, die fast alle im Profil gesehen sind. In den Köpfen der Dichter Stehr, Loerke, Fleischlen und Mombert, ferner des Grafen Mielzynski und des Geheimrats Adolf Goldschmidt zeigt sich Orlik, der Vielgewanderte und fast allzu Gewandte, wiederum als einen Charakteristiker von seltener Eindringlichkeit. Die neue Radierung Wilhelm von Bodes befremdet zunächst, da sie an Stelle des abgenutzten Klichees »schneidiger Draufgänger« einen sehr nachdenklichen, fast versonnenen Gelehrtentyp bringt, der bei längerer Betrachtung mehr und mehr überzeugt. Außerdem sind zahlreiche Originalzeichnungen aus dem »Simplicissimus« ausgestellt. — In der Kunsthalle zu Düsseldorf brachte die Weihnachtsausstellung den Düsseldorfer Künstlern einen sehr ansehnlichen äußeren Erfolg, zumal da auch der Kunstverein sich an den Ankäufen beteiligte. Die städtische Galerie erwarb darauf eine Bleistiftzeichnung von Heinrich Otto und ein Ölbild »Der Maler« von Adolf Schönnenbeck, der bisher nur mit den dunklen Gemälden der Frühzeit vertreten war. Im Januar bestätigte eine Sammelausstellung von Zeichnungen von der Ostfront von Pfaehler von Othegraven den trostlosen Eindruck, den man vom größten Teile unserer »Kriegsmalerei« empfängt. Auch sonst ist kaum etwas Gutes zu vermelden. Uzarski, auf den hier früher mit Nachdruck hingewiesen wurde, schadet sich selbst durch Überproduktion und allzu hastiges Ausstellen. Im Einzelnen wird wieder viel Reizvolles in

seinen Zeichnungen und Wasserfarbenbildern entdeckt, besonders in den miniaturartig durchgeführten Blättern aus »Tausend und Eine Nacht«. — Im Kaiser-Wilhelm-Museum zu Krefeld stellt Professor Helmut Liesegang zahlreiche Landschaften vom Niederrhein und aus Flandern aus. — Im Kunstverein zu Barmen und im städtischen Museum zu Essen wechseln zahlreiche Ausstellungen. In Essen beweisen regelmäßig viele Ankäufe den Anteil des Publikums. — Im städtischen Museum zu Bonn schließlich veranstaltete die »Gesellschaft für Literatur und Kunst« eine Winterausstellung, die dank dem zielbewußten Vorgehen des Leiters, Prof. Max Ruhland, den Dr. Lüthgen in Köln unterstützt, als einzige von allen genannten einen ganz einheitlichen Charakter aufwies. Die großen Stilleben von Heinrich Nauen, mehr noch einige Parklandschaften, die Landschaften und Bildnisse von Joseph Urbach in Neuß, die Pariser Midinettes von Otto von Waetjen (jetzt in Barcelona), die Landschaft von Paul Seehaus in Bonn — alles dieses und einiges andere wies jene Richtung auf Vereinfachung in Form und Farbe auf, die man die »expressionistische« zu nennen gewöhnt war. Der Bonner »Gesellschaft« wartet noch eine sehr ehrenvolle Aufgabe: einen Überblick über das Schaffen des im Westen gefallenen Bonner Malers August Macke zu geben. Diese Nachlaßausstellung wird mehr als alle Nachrufe zeigen, wie sie gerade diesem bezaubernd-frischen Menschen und phantasievollen Künstler so zahlreich gewidmet wurden, daß die deutsche Kunst in Macke einen ihrer allerhoffnungsvollsten, bis zu einem gewissen Grade schon gereiften Vertreter verlor. *C.*

Hannover. Im Kupferstichsaal des **Kestner-Museums** ist eine umfangreiche Ausstellung von Radierungen und Lithographien von Ernst Oppler, Berlin, vereinigt, die fast das gesamte graphische Werk des in Hannover geborenen Künstlers umfaßt. Neben seinen bekannten, von Musik und Rhythmus erfüllten Blättern des russischen Balletts wird auch seine neueste Kriegsgraphik gezeigt. In zahlreichen Radierungen behandelt er die zerstörten Stadtteile von Lille, aber er verzichtet dabei auf alles Laute und Phantastische. Nicht das Grausen des Krieges will er geben, nicht das Dröhnen gewaltiger Kämpfe im Trümmerfall geborstener Mauern interessiert ihn, nur das reich entwickelte Spiel von Licht und Schatten und die harmonische Bewegung der steigenden und fallenden Linien. Auch von der Ostfront liegen Arbeiten vor. Auch diese Blätter sind von so feinem lyrischen Stimmungsgehalt, daß man fast vergißt, daß sie in der Nähe heftiger Kämpfe entstanden sind. In seinen Bildnis-Lithographien, in denen er im Felde gemachte Bekanntschaften festgehalten hat, zeigt er sich als ausgezeichneter Porträtist.

Im Oberlichtsaal ist gleichzeitig eine Sammlung graphischer Arbeiten des jungen, als Kriegsfreiwilliger im Felde stehenden Hannoveraners Wilhelm Plünnecke zu sehen. Zum erstenmal tritt hier ein Künstler an die Öffentlichkeit, der zu den größten Hoffnungen berechtigt. Neben seinen im Felde entstandenen, zumeist in Federzeichnung ausgeführten figürlichen, landschaftlichen und architektonischen Studien sind es besonders seine Illustrationen zu literarischen Werken, die bei glänzender Beherrschung der Technik eine feine Auswägung der Komposition und eine starke innere Ausdruckskraft enthalten. *Küppers.*

SAMMLUNGEN

Das **Leipziger Kunstgewerbemuseum** hat von der Gesellschaft der Freunde des Museums, die am 7. Januar ihre dritte Generalversammlung abhielt, eine bemerkenswerte Elfenbeinstatuette Johannes des Täufers, eine französische Arbeit des 14. Jahrhunderts, zum Geschenk erhalten. In der (25.) Sitzung der Gesellschaft sprach Dr. Walter Schulz über die magischen Spiegel des Islam und legte an der Hand von Abbildungen und Spiegeln aus dem Besitze des Kunstgewerbemuseums dar, daß alle mittelalterlichen islamischen Metallspiegel mit oder ohne Griff nach figürlichem Schmuck, Inschriften und Zeichen, magisch sind. Sie sind keine Imitationen chinesischer Vorbilder, sondern Originale in Harrdu (Syrien) geschaffen, nach uraltem sakralen Vorbild und dem Astrolab sehr ähnlich. Nach diesem Vortrag besprach Prof. Dr. Graul eine Gruppe der drei Grazien mit Amor, ein Werk der Veilsdorfer Porzellanmanufaktur, das der Leipziger Kunstgewerbeverein dem Museum zum Geschenk gemacht hat. Die Gruppe geht auf ein Modell der Sevres-Manufaktur nach Boucher zurück und gefällt durch gute Modellierung und reizvolles Kolorit, sie stellt eine der besten figürlichen Arbeiten der thüringer Fabrik um 1770 dar.

VERMISCHTES

Die großen Bildwerke für die Nischen im Sitzungssaal des **Reichstagsgebäudes** hat **Fritz Klimsch** im großen Modell fast vollendet, nach zweijähriger Arbeit. Die Ausführung wird bis nach Kriegsende zurückgestellt werden müssen, denn infolge der Beschlagnahme der Kupfervorräte ist an einen großen Bronzeguß jetzt nicht zu denken.

Die vier Kardinaltugenden sollten den Gegenstand von Klimschs Arbeit bilden: Weisheit, Gerechtigkeit, Frömmigkeit und Tapferkeit. So entwarf Fritz Klimsch vier Männergestalten; für die Stirnwand des Saales oberhalb der Estrade des Präsidiums und des Bundesrates die Weisheit und die Gerechtigkeit, in den beiden anderen Nischen an der Seite die Gottesfurcht und die Tapferkeit. Der Weise ist ein Greis mit der sprechenden Bewegung des in sich versunkenen Sinnens und dem nach innen gekehrten Blick der tiefsten Verinnerlichung. Die Gerechtigkeit ist ein Gesetzgeber an der Schwelle des Alters, aber mit dem gewaltigen Blick des Tatmenschen. Zwei bedeutende Persönlichkeiten unserer Tage haben dem Künstler für die Formung seiner Köpfe vorgeschwebt, in der Gewandung hat er die Form etwa des antiken Mantels in monumentaler Weise benutzt. Das andere Paar bringt die großen Gegensätze des deutschen Wesens in eine beredte Form. Die Gottesfurcht ist ein nackter Jüngling in der ganz hingenommenen Haltung eines ideal Entrückten. Die Tapferkeit stellt der deutsche Michel selbst dar, mit einer kernigen Bewegung das Schwert packend, mit dem Blicke des Wächters, in einer Rüstung, die Motive aller Zeiten in einer freien künstlerischen Weise dem großen Zuge der Figurenbewegung unterordnet.

Neben diesen monumentalen Aufgaben schuf Klimsch jetzt eine Bronzebüste des Generalfeldmarschalls von Bülow, die den Charakterkopf des Heerführers in eindrücklichster Weise gestaltet. Daneben arbeitet er auch an einer seiner Frauenfiguren, einer fliehenden Daphne: mit erhobenen Armen wendet sich die Gestalt zu dem Verfolger zurück, und dies Motiv der Drehung gibt dem Künstler den Hauptreiz.

Verantwortliche Redaktion: Gustav Kirstein. Verlag von E. A. Seemann, Leipzig, Hospitalstraße 11 a
Druck von Ernst Hedrich Nachf., G. m. b. H., Leipzig

KUNSTCHRONIK

Neue Folge. XXVII. Jahrgang 1915/1916 Nr. 18. 28. Januar 1916

Die Kunstchronik und der Kunstmarkt erscheinen am Freitage jeder Woche (im Juli und August nach Bedarf) und kosten halbjährlich 6 Mark. Man abonniert bei jeder Buchhandlung, beim Verlage oder bei der Post. Für Zeichnungen, Manuskripte usw., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Hospitalstr. 11a. Abonnenten der Zeitschrift für bildende Kunst erhalten Kunstchronik und Kunstmarkt kostenfrei. Anzeigen 30 Pf. die Petitzeile; Vorzugsplätze teurer.

ZWEI BODE-FESTSCHRIFTEN

Zwei Berliner Festschriften sind dem Generaldirektor der preußischen Kunstsammlungen zu seinem siebzigsten Geburtstage dargebracht worden[1]). Die eine von den Abteilungsleitern der ihm unterstellten öffentlichen Sammlungen, die andere von einem Berliner Privatsammler. Sie sind ein sichtbares Dankeszeichen der beiden Kreise, die der Leitung und Beratung Wilhelm von Bodes so viel verdanken, und ein schönes Echo seiner Bemühungen um die Pflege alter Kunst in Berlin. Wollen sie doch offenbar zum Ausdruck bringen, daß erst durch ihn der ungeahnte Aufschwung möglich geworden sei, der sich auf der einen Seite in dem großartigen Ausbau der staatlichen Sammlungen, auf der anderen in der Entstehung einer Reihe bedeutender Privatsammlungen manifestiert.

Ihrem Inhalt nach sind die beiden Publikationen wohl geeignet, von einer zwiefachen Geistesrichtung in Bodes Persönlichkeit eine Vorstellung zu vermitteln. Aus den »Forschungen aus den kgl. Museen zu Berlin« wird von Aufsatz zu Aufsatz deutlicher, wie überall in das Leben der Sammlungen die organisatorische Tätigkeit ihres obersten Leiters fördernd, anregend, ordnend eingegriffen hat. In dem »Verzeichnis der Schriften von Wilhelm von Bode« wird man ein Bild seiner intensiven Forscherarbeit auf weiten Gebieten der Kunstgeschichte sich widerspiegeln sehn.

* * *

Die Forschungen aus den kgl. Museen zu Berlin erscheinen zugleich als erstes Halbjahrsheft des Jahrbuchs der kgl. preußischen Kunstsammlungen für 1916. Eine Einleitung von Adolf Goldschmidt in Form eines Briefes an den Generaldirektor geht den Aufsätzen voraus. Sie spricht die Glückwünsche der Mitarbeiter aus und entwirft ein lebendiges, von freudiger Anerkennung getragenes Bild von der Tätigkeit des Gefeierten im Rahmen des Jahrbuchs und der Sammlungen. Der Kreis der Mitarbeiter ist weiter gezogen als es sonst beim »Jahrbuch« üblich ist. Außer Aufsätzen aus dem Gebiet der neueren Kunstgeschichte findet man auch solche aus dem der klassischen Archäologie und Kunstgeschichte, der prähistorischen Archäologie, der Völkerkunde, der Münzkunde. Alle behandeln Werke aus den Berliner Museen oder gehen doch von solchen aus. Die Archäologen kommen zuerst zum Wort. Theodor Wiegand publiziert einen männlichen Torso aus hellenistischer Zeit. Er ist eine Wiederholung jener beiden bekannten Figuren des vatikanischen Museums und des Louvremuseums, von denen die letztere lange für einen »sterbenden Seneca« gehalten wurde, bis sich herausstellte, daß sie vielmehr einen alten Fischer darstellt. Für alle drei Repliken, die auf ein gemeinsames Original zurückgehen müssen, schlägt Wiegand die Ergänzung einer Angelrute in der rechten, eines Eimers oder Fischkorbes in der linken Hand vor. Robert Zahn bespricht ein bronzenes Salbölgefäß. Es hat die Form eines kauernden Sklaven mit einer Laterne, eines »lanternarius«, und läßt sich in eine Gruppe ähnlicher Gefäße einordnen, die sich in Museen und Privatsammlungen Frankreichs und Englands befinden. Die ganze Gruppe dürfte aus archäologischen wie kunstgeschichtlichen Gründen in das 2. Jahrhundert zu setzen sein und ist wahrscheinlich aus niederrheinischen Werkstätten hervorgegangen. Einen silbernen mit Reliefs verzierten Szeptergriff untersucht Otto Weber. Durch eingehende Vergleiche mit babylonischen Siegelzylindern wird die Datierung dieser Arbeit in die Zeit um 2000 v. Chr. und ihre Lokalisierung in den von Babylonien beeinflußten syrisch-hettitischen Kunstkreis gewonnen. Die dargestellten Kampfszenen gehören nach der Vermutung Webers alle der Gilgamesch-Sage an. Eine besonders wichtige und interessante Arbeit kommt aus der ägyptologischen Abteilung: Heinrich Schäfer gibt einen Katalog der nicht unbedeutenden Berliner Sammlung von altägyptischen Zeichnungen auf Ton und Kalksteinscherben. Die meisten von ihnen stammen aus den Schuttfeldern von Dēr-el-Medîne (Westseite von Theben) und gehören der Zeit der 19. und 20. Dynastie an. Es sind Stücke von größtem künstlerischen Reiz dabei. Die meisten Darstellungen sind den von den Wänden der Tempel und Grabkammern bekannten verwandt; in einem Fall liegt sogar nachweislich eine Kopie nach einem Relief vor (Gestalt der Königin von Punt im Tempel von Dēr-el-bahari). Daneben finden sich aber auch Zeichnungen, die man als Skizzen und Naturstudien ansehen muß und die ein beredtes Zeugnis von der an Japanisches gemahnenden Sicherheit ägyptischer Zeichner und Schreiber ablegen. Dabei handelt es sich, wie Schäfer ausführt, schwerlich um vorbereitende Studien für größere Kunstwerke, sondern nur um flüchtige Einfälle oder Erinnerungsbilder.

Die Arbeiten aus dem Gebiet der neueren Kunstgeschichte leitet ein Aufsatz von Oskar Wulff ein. Er nimmt zwei Bildtafeln des Kaiser-Friedrich-Museums, die eine die Madonna (als florentinisch bestimmt) die andere Szenen aus dem Leben des Täufers (als um-

---

1) Forschungen aus den kgl. Museen zu Berlin. Wilhelm von Bode zum siebzigsten Geburtstag. Berlin, Grotesche Verlagsbuchhandlung 1915.

Verzeichnis der Schriften von Wilhelm von Bode zusammengestellt von Ignaz Beth. Berlin und Leipzig, B. Behrs Verlag 1915.

brisch bestimmt) darstellend, zum Ausgangspunkt, um die Strömungen zu untersuchen, die im 13. Jahrhundert die toskanisch-umbrische Malerei beherrschten. Das Resultat ist etwa, daß eine stark byzantinisch beeinflußte Richtung, deren Ausgangspunkt Pisa ist, mit einer einheimischen verschiedenartige Verbindungen eingeht, wobei in Florenz die byzantinischen Elemente, in Siena die einheimischen vorherrschen. Als dritter Faktor kommt gegen Ende des Jahrhunderts ein starker französisch-gotischer Einschlag hinzu, der besonders auch in Umbrien eine starke Wirkung ausübt. — Eine bisher fast ganz übersehene signierte Zeichnung von Dürer mit der Darstellung des Salomourteils führt Max J. Friedländer in die kunstgeschichtliche Literatur ein. Wie er nachweist, ist sie offenbar die Kopie eines italienischen Gemäldes und daher wahrscheinlich in der Zeit von Dürers Aufenthalt in Venedig entstanden. Die von Friedländer zur Diskussion gestellte Frage, ob es sich um eine Kopie nach Giorgiones nur durch Zahlungsurkunden bekannten Bilde für den Gerichtssaal des Dogenpalastes handele (für das man eine derartige Darstellung wohl vermuten kann), ist schwerlich zu bejahen. Als sicher ist aber wohl anzunehmen, daß das Original aus der Schule Giovanni Bellinis stammte. — Peter Jessen bespricht einen Pokalentwurf, der vor einigen Jahren als Arbeit des Etienne Delaune in die Bibliothek des Kunstgewerbemuseums gelangte. Seine Bestimmung als deutsche Arbeit des 16. Jahrhunderts wird durch Jessen sichergestellt. Die versuchte Zuschreibung an den jüngeren Holbein dürfte aber doch einigen Widerspruch erregen. — Das »Werk« eines sehr seltenen holländischen Malers stellt Eduard Plietzsch zum erstenmal zusammen. Es handelt sich um Paulus Bor aus Amersfoort, von dem im Ganzen noch 9 Bilder nachzuweisen sind, während seine bedeutendsten Malereien im Schloß Honselaarsdyck zerstört und, wie Plietzsch nachweist, z. T. in Zeichnungen des Kupferstichkabinetts im Entwurf erhalten sind. Der Künstler, der etwa um 1600 geboren sein dürfte, hat, wie aus dem zusammengestellten Werke hervorgeht, sehr verschiedenartige Einflüsse von gleichzeitigen Holländern erfahren; am stärksten hat Rembrandt auf ihn gewirkt. Eine sicher bezeugte italienische Reise ist fast ohne Einfluß auf seine Kunst geblieben.

Otto von Falke hat eine sehr wichtige Untersuchung über Peter Flötner und die noch so wenig erforschte süddeutsche Tischlerei der Renaissancezeit beigesteuert. Man darf nach seinen Ausführungen annehmen, daß dieser Führer der nürnbergischen Renaissancebewegung nicht nur als Musterzeichner und Bautischler, sondern auch als Möbeltischler tätig war. In seiner Werkstatt müssen der Holzschuherschrank von 1541 im Germanischen Museum zu Nürnberg und ein sehr ähnlicher Schrank im Kunstgewerbemuseum zu Berlin, sowie der bekannte Bandwirkerrahmen und acht Brettsteine derselben Sammlung entstanden sein. Eine wichtige Gruppe von sieben verwandten Schränken gehört einem seiner Schüler, der seinen Stil später in die Bodenseegegend verpflanzt hat. Dorthin möchte Falke auch den bekannten Meister H. S. versetzt wissen, der bisher für einen Nürnberger gehalten wurde, während seine Arbeiten einerseits nach Augsburg, andererseits nach dem Thurgau weisen. Sein Schüler dürfte dann wieder der sogenannte Meister H. S. sein. Einen zweiten Beitrag aus dem Gebiet des Kunstgewerbes bringt Frida Schottmüller mit ihrer Besprechung eines Teppichs im Kaiser-Friedrich-Museum, der Darstellungen aus der Europasage, Herkules und Lychas und den Raub der Proserpina zeigt. Er gehört zu jener kleinen Gruppe von Teppichen der Frührenaissance, die nach Kartons italienischer Maler in den Niederlanden oder in Italien von niederländischen Wirkern ausgeführt wurden. Für das vorliegende Stück möchte die Verfasserin eine Vorlage aus dem Kreise der ferraresischen Maler vom Ende des 15. Jahrhunderts annehmen; sie denkt etwa an Escole de' Roberti. Auch als Ort der Ausführung schlägt sie Ferrara vor, wo im 15. Jahrhundert eine 1436 von dem Flamen Giovanni d'Angelo begründete Teppichwirkerei bestand. Jedoch ist auch bei dieser Arbeit eine Vermischung italienischer, der Vorlage angehöriger Stilelemente mit niederländischen, vom ausführenden Atelier eingeführten deutlich zu erkennen.

Von weitgreifendster Art ist der Aufsatz von C. Schuchhardt über den nordischen Einfluß im mykenischen Ornament. Der Verfasser geht von einem in Berlin gefundenen, zur Gruppe der thüringischen Schnurkeramik gehörigen Topf aus und zeigt zuerst, daß die Verzierungsart mit eingeritztem sog. Schnurornament von dem Flechtornament der Megalithkultur Nordwestdeutschlands und Skandinaviens abhängig ist und nur die Verkümmerung eines solchen Ornaments ist. Dann stellt Schuchhardt die interessante Hypothese auf, dieses Ornament sei durch Böhmen und Slavonien nach Süden gewandert, wo es in Apulien und Sizilien auftritt und dort das einheimische Ornament verdrängt und andererseits in der mykenischen Kunst Bedeutung gewinnt. Dabei paßt es sich den bereits vorhandenen einheimischen Gefäßformen an und wird aus einem Ritzornament ein gemaltes. Besonders überraschend ist, wie der Verfasser mehrere der bekanntesten Motive der mykenischen Dekoration als von der lebhafteren südlichen Phantasie bereicherte und umgewandelte Motive der einfachen, nordischen Flechtmotive erklärt. Darunter fällt auch jenes berühmte Ornament des Alabasterfrieses aus Tiryns, das bei seinem ersten Bekanntwerden fälschlich als eine Vorstufe des klassischen Triglyphenfrieses angesprochen wurde. Als Hauptargument für die Richtung der erwähnten Wanderung erscheint, daß die erwähnten Motive im Norden und in Thessalien in der Steinzeit, weiter im Süden aber in der Kupferzeit und in der Bronzezeit, ja selbst noch später auftreten. Ähnliche Wanderungen künstlerischer Formen behandelt Albert Grünwedel in seinem »Athene-Vajrapāni« genannten Aufsatz. Er führt aus, wie griechische Kunstwerke bis nach Chinesisch-Turkestan ihre Wirkung üben. Insbesondere möchte er als Vorbild für eine Figur des Vajrapāni aus der Kaminhöhle von Qyzyl eine archaistische Figur der Athena Promachos angesehen wissen, die in Turkestan bekannt gewesen sein muß, da sie auf einem mehrfach dort benutzten Siegel

vorkommt. Mit dem Thema der Wanderung von Kunstformen beschäftigt sich auch der Aufsatz von F. von Luschan über »Zusammenhang oder Konvergenz.« Er untersucht die Umstände, unter denen man bei ähnlichen kulturellen Erscheinungen verschiedener Länder eine Beeinflussung oder eine unter ähnlichen Bedingungen an verschiedenen Orten unabhängig von einander entstandene Ähnlichkeit (Konvergenz) anzunehmen hat. Von den angeführten Beispielen heben wir folgende hervor. Ein kleiner chinesischer Fisch mit einem Reiter aus Nephrit im Berliner Völkerkundemuseum muß als eine Übernahme der griechischen Arionfigur angesehen werden. Die bekannte Ganymedgruppe des Leochares wäre über Indien nach dem Bismarckarchipel gewandert und wäre letzten Endes das Vorbild für primitive Holzschnitzereien, die einen Vogel mit einem Menschen oder einer Schlange in den Klauen darstellen. In die neue Welt führt auch Eduard Selers Untersuchung über ein fast einzigartiges altperuanisches Gewebe aus Nazca im peruanischen Küstenlande. Das dekorativ wie farbig hervorragend schöne Stück, das mit Dämonenfiguren bestickt ist, gehört, wie der Vergleich mit altperuanischen, in Gräbern gefundenen Töpfen beweist, der älteren Ica-Kultur an. Der dargestellte Dämon ist der, auch auf Töpfen häufig vorkommende »Herr der fünf Himmelsrichtungen«, der vom Himmel herabkommt und den Menschen die Lebensmittel schenkt.

Aus dem Münzkabinett stammen zwei Aufsätze. Kurt Regling schreibt über die kunsthistorische Stellung byzantinischer Münzen und kommt zu dem Resultat, daß die Blütezeit der Münzprägung in Byzanz etwa in das 10. und 11. Jahrhundert fällt. Die um diese Zeit geprägten Stücke zeigen eine sehr stilgerechte und sichere künstlerische Durchbildung. Die frühbyzantinischen Münzen dagegen sind konventionell und schablonenhaft, die der Spätzeit zeigen einen deutlichen Verfall der künstlerischen Qualität. Am Schluß des Bandes steht ein Aufsatz von Julius Menadier, der eine Schaumünze mit den Bildnissen des Kurfürsten Joachim II. von Brandenburg, seiner Söhne Johann Georg und Sigismund und seines Enkels Joachim Friedrich behandelt. Das interessante Stück, dessen Rückseite einen Triumphzug der genannten Fürsten zeigt, muß von einem Berliner, allerdings nicht sicher zu bestimmenden Medailleur stammen. Im Anschluß an dieses Stück beschreibt der Verfasser noch einige andere hohenzollernsche Schaumünzen des 16. und 17. Jahrhunderts, unter denen sich einige von hoher Qualität befinden.

* * *

Das »Verzeichnis der Schriften Wilhelm von Bodes« wurde von einem der bekanntesten Berliner Sammler, Marcus Kappel, dem Jubilar überreicht; durch ihn wurde auch seine Zusammenstellung und Herausgabe ermöglicht. Mit einem kurzen Widmungswort hat es M. J. Friedländer begleitet. Diese drei Seiten sind vielleicht das Prägnanteste, was gelegentlich dieses Festes über Bode geschrieben wurde. Sie umreißen die Linien seiner Persönlichkeit, schildern die Färbung seiner Tätigkeit mit einer vollendeten Sicherheit, die wie die Quintessenz aus den Erfahrungen und Erlebnissen einer jahrelangen Mitarbeit in der nächsten Nähe des Meisters wirkt. Die große Arbeit dieses Buches fiel Ignaz Beth zu, der seit mehreren Jahren die »Internationale Bibliographie der Kunstwissenschaft« herausgibt und dadurch zu einer derartigen Aufgabe vor Allen berufen schien. Und die Aufgabe war nicht leicht. Bei der weitgreifenden literarischen Tätigkeit Bodes mußten die verschiedenartigsten Publikationen und Zeitschriften durchgesehen und manches Vergessene an entlegendsten Stellen wieder aufgesucht werden. Das ist denn auch mit aller Sorgfalt geschehen. Die Ordnung der Aufsätze und Bücher ist in einem ersten Teil, der ausführliche Nachweise gibt, in chronologischer Reihe vorgenommen. Ein zweiter nach sachlichen Gesichtspunkten geordneter Teil soll zur Übersicht über die behandelten Gebiete dienen. Er gibt daher nur die Überschriften und verweist auf die Nummernfolge des ersten Teils. Ganz weggelassen sind anonyme Artikel und die Mehrzahl der unter Chiffern erschienenen; Aufsätze aus Tageszeitungen und populären Zeitschriften sind nur dann aufgenommen, wenn ihnen eine dauernde Bedeutung zukommt. Diese Einschränkung auf das dauernd Wertvolle verteidigt Beth in seiner »Vorbemerkung« mit guten Gründen. Hätte doch die Aufnahme alles je Gedruckten die Zusammenstellung unnütz beschwert und das Bild von Bodes literarischer Tätigkeit gefälscht. Von den wissenschaftlichen Aufsätzen fehlt sicher keiner.

Mit dem Jahre 1869 setzt die wissenschaftliche Arbeit Bodes ein. Bilderbesprechungen aus der Braunschweiger Galerie, die ihm zuerst die altniederländische Kunst näherbrachte, machen den Anfang. Es folgen Studien aus anderen Galerien Deutschlands, zusammenfassende Aufsätze über einzelne niederländische Maler, Rezensionen neuerschienener Bücher über die niederländische Malerei. Ihren ersten vorläufigen Abschluß finden diese Arbeiten in den grundlegenden »Studien zur Geschichte der holländischen Malerei« von 1883. Aber schon 1878 tritt ein neues Forschungsgebiet auf. Die italienische Frührenaissanceplastik wird zuerst in Dohmes »Kunst und Künstler«, dann in zahlreichen Zeitschriftenaufsätzen und Einzelpublikationen behandelt. Seit 1883 kommt die italienische Malerei des Quattrocento hinzu. Der Kreis erweitert sich immer mehr und umfaßt bald das ganze Gebiet der italienischen Malerei und Plastik. Seit 1879 besorgt Bode die zahlreichen Neuauflagen von Burckhardts »Cicerone« und legt in ihnen die Resultate seiner Forschungen nieder. 1887 ist das Gebiet der deutschen Plastik erobert. Es erscheint die erste »Geschichte der deutschen Plastik«, zugleich mit einem Werk über »Italienische Bildhauer der Renaissance«. Und immer höher schwillt die Fülle der Gegenstände: Orientalische Teppiche, italienische Möbel, altflorentinische Majoliken werden in bahnbrechenden Arbeiten behandelt; gelegentlich erscheinen Aufsätze über moderne Maler und Radierer, neues Kunstgewerbe; dazwischen aktuelle Artikel über Museumsfragen, über Denkmalpflege, Kunsthandel, Ausstellungen.

Ihre Krönung erlebt diese reichste wissenschaftliche Tätigkeit in mehreren großen, abschließenden Publikationen; die »Denkmäler der Renaissance-Skulptur Toskanas« (1892—1905), »Rembrandt« (1897—1905), »Die italienischen Bronzestatuetten der Renaissance« (1906—12), »Die Anfänge der Majolikakunst in Italien« (1911), »Frans Hals« (1914 mit Text von Binder) fassen die Resultate jahrzehntelanger Bemühungen zusammen.

Die Zusammenstellung in dem »Verzeichnis« läßt deutlich erkennen, wie sich die wissenschaftliche Tätigkeit Bodes entwickelt und immer weiter greift. Das beinahe Unfaßbare bei diesem Weitergreifen auf neue Gebiete aber ist, daß es kein Verdrängen früherer Interessen bedeutet. Nichts, was einmal in den Gesichtskreis Bodes getreten ist, verschwindet wieder daraus. Alle Themata werden gelegentlich wieder hervorgezogen, neu durchforscht, in andere Formen gegossen. So erhält sein literarisches Werk das Gepräge einer stets wirkungsbereiten Fülle, die keine Gelegenheit zu neuer Manifestation vorübergehen läßt. Die Übersicht war mit den Jahren schwer geworden, und mancher Forscher mag lange gesucht haben, wo eine der zum Allgemeingut der Kunstgeschichte gewordenen Ausführungen Bodes zum erstenmal ausgesprochen sei. An der Hand der Bibliographie wird man in Zukunft rascher zum Ziele kommen.

K. ZOEGE VON MANTEUFFEL.

NEKROLOGE

Der Berliner Bildhauer Professor **Julius Moser,** geboren in Berlin am 14. Juni 1832, ein Schüler der Berliner Akademie unter Drake und Fischer und ein Studiengenosse von Reinhold Begas, ist in Steglitz im Alter von 84 Jahren gestorben. In Berlin und seinen Vororten ist er durch mehrere größere Werke vertreten, so zum Beispiel durch die Sandsteinfigur »Die Kunst« auf der Freitreppe der Nationalgalerie, das Chamisso - Denkmal, eine Marmorgruppe »Die Fischerei« auf der Belle-Alliance-Brücke und eine Bronzegruppe »Elektrizität« auf der Potsdamer Brücke.

Der Schweizer Maler **Wilhelm Füssli,** ein Schüler der Münchener Akademie und von Couture, ist in Baden-Baden im Alter von 85 Jahren gestorben. In seinen italienischen Studienjahren, die Zeit zwischen 1850 und 1860, schuf er Bildnisse in strenger Stilkunst. Bekannter ist das Bildnis Conrad Ferdinand Meyers im Züricher Museum. Die Züricher Stadtbibliothek besitzt eine große Anzahl seiner Handzeichnungen. In Italien, wo er sich jahrzehntelang aufhielt, trat er Adolf Hildebrand näher, der von ihm und seiner Schwester eine schöne Bildnisbüste geschaffen hat.

PERSONALIEN

Den Lehrern an der Kunstgewerbeschule in Magdeburg, Maler **Fritz v. Heider** und Maler und Graphiker **Richard Winckel** ist der Titel Professor verliehen worden.

Ferd. Noack. An Stelle des vor kurzem verstorbenen Georg Loeschcke (siehe den Nekrolog in der Kunstchronik vom 17. 12. 15) ist der Tübinger Archäologe Ferd. Noack auf den archäologischen Lehrstuhl der Reichshauptstadt berufen worden und hat diesen Ruf, wie wir vernehmen, auch angenommen. Noack hatte schon früher an einer preußischen Universität, in Kiel, gelehrt. Es mag dem, noch in der Blüte des Mannesalters stehenden Gelehrten (er ist geboren am 31. 12. 65) nicht leicht werden, die liebliche erinnerungsreiche Universitätsstadt am Neckar und sein Werk daselbst zu verlassen. Denn Noack hat in Tübingen etwas Großes geschaffen, das archäologische Institut der Universität Tübingen, das unter seiner Leitung zu einem bemerkenswerten Antikenmuseum geworden ist. Freilich, ohne Ernst von Sieglin in Stuttgart und dessen großartige Liberalität hätte die Tübinger archäologische Sammlung nicht zu solcher Bedeutung wachsen können. Aber Mäzen und Gelehrter wirken aufeinander ein, und jeder Museumsleiter und Organisator von Sammlungen hat den Mäzen oder die Mäzene, die er verdient. So darf sich die Tübinger Sammlung dank Noacks Initiative des Besitzes der hellenistisch-ägyptischen Originalfunde aus den Sieglinschen Ausgrabungen in Alexandria, von Schätzen aus dem alten ägyptischen Reich aus den von Steindorff geleiteten Ausgrabungen, die ebenfalls Sieglins Liberalität zu danken sind, einer hervorragenden archäologischen Lehrsammlung Paul Arndtscher Herkunft rühmen. Dem Organisator bleibt übrigens auch in Berlin ein großes Feld; die von Loeschcke betriebene Aufnahme der Berliner Gipssammlungen in das neuerstehende Institut für Altertumskunde liegt noch in ihren Anfängen. Da gilt es Energie und Organisationstalent zu zeigen, die Noack nicht fehlen. — Auch als akademischer Lehrer genießt Noack, der ein glänzender Redner ist, einen vortrefflichen Namen; er hat etwas Künstlerisches in seinem Äußern, aber alles steht bei ihm auf solider, tüchtiger Basis. Er ist kein Freund von luftigen Hypothesen. — So hat auch seine Publikationstätigkeit stets ernste Anerkennung gefunden; seine Schriften zeigen wissenschaftliche Methode und Beschränkung auf das Erreichbare. Seine Arbeiten bewegen sich zum größten Teil im Gebiet der antiken Baukunst: Ovalhaus und Palast in Kreta, Homerische Paläste, Die Baukunst des Altertums (I. Band einer nicht weiter gediehenen »Geschichte der Kunst«) sind die Titel seiner hauptsächlichsten dahingehörigen Publikationen. Im vorigen Jahre sind auch sehr beachtenswerte »Studien über die szenischen Anlagen auf der Orchestra des Aischylos und der anderen Tragiker« von Noack erschienen. Und gerade jetzt bringt das archäologische Jahrbuch (28. 12. 15) noch »Amazonenstudien« von Ferd. Noack, die ihn auch als einen Meister des vergleichenden Schauens antiker Plastik und Beherrscher des Denkmälermaterials zeigen. — Noack erfreut sich als Gelehrter und charaktervoller Mensch großer Beliebtheit. Es mag noch interessieren, daß seine Gattin die Schwester des so früh hingeschiedenen Otto Erich Hartleben ist. *M.*

VERMISCHTES

Das akademische **Meisteratelier** für Bildhauerkunst, das Professor **Louis Tuaillon** leitet, erhält einen eigenen Bau. Während die übrigen Meisterateliers der Berliner Akademie der Künste in dem Hochschulgebäude an der Hardenbergstraße untergebracht sind, mußte sich das erst nach Vollendung des Hochschulneubaues für Tuaillon errichtete zweite Bildhauermeisteratelier bisher mit Mieträumen begnügen. Sie waren auch räumlich getrennt von Tuaillons eigener Werkstatt in der Kolonie Grunewald. Alles das ließ einen Neubau wünschenswert erscheinen. Er entsteht nunmehr auf dem Gelände der Kgl. Baumschule neben dem Hochschulgebäude. Es wird ein breit gelagerter Bau. Sieben Ateliers in der Front der Allee erhalten ein auskömmliches Nord- und Oberlicht. Daran schließt sich unmittelbar ein größeres Atelier für Tuaillon selbst.

Verantwortliche Redaktion: Gustav Kirstein. Verlag von E. A. Seemann, Leipzig, Hospitalstraße 11a
Druck von Ernst Hedrich Nachf., G.m.b.H., Leipzig

KUNSTCHRONIK

Neue Folge. XXVII. Jahrgang 1915/1916 Nr. 19. 4. Februar 1916

Die Kunstchronik und der Kunstmarkt erscheinen am Freitage jeder Woche (im Juli und August nach Bedarf) und kosten halbjährlich 6 Mark. Man abonniert bei jeder Buchhandlung, beim Verlage oder bei der Post. Für Zeichnungen, Manuskripte usw., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Hospitalstr. 11a. Abonnenten der Zeitschrift für bildende Kunst erhalten Kunstchronik und Kunstmarkt kostenfrei. Anzeigen 30 Pf. die Petitzeile; Vorzugsplätze teurer.

EIN MENZELBUCH

Von Curt Glaser

Nach Menzels hundertjährigem Geburtstage jährt nun sein Todestag sich zum zehnten Male, und jede Gelegenheit, rückschauend das Lebenswerk dieses kleinen Riesen zu überblicken, mehrt das Bewußtsein von dem inneren Zwiespalt, der tief verborgenen Problematik eines genialen Menschen. Vergeblich beschäftigt immer von neuem die Frage, von welcher Seite es möglich sein könne, sich ohne ungerechte Einseitigkeit dem Ganzen seines Schaffens zu nahen. Denn der Respekt vor der Gesamtleistung wie die unbedingte Bewunderung einer Fülle einzelner Schöpfungen warnt vor einer allzu vorschnellen Ablehnung so vieler Werke, in denen der Meister selbst gerade den eigentlichen Inhalt seiner Lebensarbeit erblickte. Die jüngste Zeit hat, um dieser Schwierigkeit zu entgehen, die bequeme Formel einer Zweiteilung gefunden. Den offiziellen Menzel der späten Jahre überließ man dem Kreise, dem er selbst sich zugehörig fühlte, der Akademie und der Großen Kunstausstellung, und man entdeckte einen anderen Menzel, den jungen Menzel, in dessen Werk man einen Vorläufer nicht seiner eigenen Zukunft, sondern dessen, was er selbst später verleugnete, des Impressionismus und der Sezessionen, fand. Diesem »jungen Menzel« widmete Tschudi seinen glücklichen Sammeleifer, Meier-Graefe ein geistreiches Buch. Der alte Menzel dagegen wurde verleugnet oder verlästert.

Es hängt ohne Frage mit der Schwierigkeit einer Stellungnahme zu der Gesamterscheinung der Menzelschen Kunst zusammen, daß in unserer Zeit, die gewiß freigebig ist mit Künstlermonographien, bisher kein ernsthafter Versuch einer historischen Würdigung des Meisters unternommen wurde, daß erst gelegentlich des 100. Geburtstages ein Werk erschien, das der Problematik des Stoffes nachzugehen wagte, nicht mehr leichthin wertend, wie der Kritiker Meier-Graefe es durfte, sondern vorsichtig deutend, wie es dem Willen zu historischer Objektivität gebührt. Karl Scheffler hat dieses lang vermißte Menzelbuch geschrieben, und der Verlag Bruno Cassirer hat es so würdig ausgestattet, wie es Gelegenheit und Gegenstand geboten. Der wesentliche Inhalt des Schefflerschen Buches ist die Zurückführung des Rätsels der Menzelschen Kunst auf die charakterelle Eigenart des Menschen. Wenn Meier-Graefe in den Werken des späten Menzel einen Abfall von der Kunst dem bequemen Publikumserfolg zu Liebe erblickte, so sieht Scheffler die Tragik des Künstlerschicksals gerade in dem eisernen Zwang eines mächtigen Charakters, der »durch seine besondere Anlage gezwungen war, ein riesenhaftes Talent zuerst in einer fast rätselhaften Weise zu entwickeln und frei zu machen und es dann zu tyrannisieren und unfrei zu machen.« Diese blendende Formel vom »malträtierten Genie« gibt über alles bisher Gesagte hinaus eine Lösung des Rätsels der inneren Zwiespältigkeit in Menzels Schaffen, aber mit den Begriffen der Freiheit und Unfreiheit führt sie in die Deutung auch von allem Anfang eine Wertung ein, die eine unbedingte Parteinahme für den jungen und gegen den alten, für den inoffiziellen und gegen den offiziellen Menzel ebenso involviert wie Meier-Graefes leichtherziger Vorwurf eines wissentlichen Abfalles von dem wahren Geiste der Kunst.

Es ist schwer, von unserer Zeit aus Menzels Werk zu betrachten, ohne diese Ungerechtigkeit zu begehen. Es gibt Werke Menzels, die unserem Auge unleidlich sind trotz allen Respektes vor der Leistung, und es gibt andere, die wir ebenso sehr bewundern wie lieben. Vielleicht ist ein neunzigjähriges Leben an sich ein zu weites Feld, um aus dem kurzen Abstand kaum eines Jahrzehntes anders denn in wesentlicher Verzerrung erscheinen zu können. Jedenfalls muß man fragen, ob es billig ist, über eine Gruppe von Werken eines bewunderten Künstlers den Stab zu brechen, nicht weil die Meisterschaft geringer geworden wäre, sondern weil die Konzeption unseren Begriffen künstlerischer Anordnung sich nicht einfügen will. So unmittelbaren Zwang die künstlerische Forderung der eigenen Gegenwart übt, so schwer es ist, sich im Gefühle von ihr frei zu machen, so sehr gemahnt es doch an die Willkür einer jeden normativen Ästhetik, wenn von den »wahren Ewigkeitswerten der Kunst« gesprochen wird, für die »ein leidenschaftliches Ringen den Blick des Künstlers getrübt habe«.

Nicht daß dem Urteil Schefflers, das ja das Allgemeinurteil unserer Zeit ist und sein muß, hier widersprochen werden soll, aber es scheint, daß die Interpretation des künstlerischen Phänomens, das der Name Menzel bezeichnet, des wertenden Untertones hätte entraten können. Menzel hat ganz gewiß gewußt, was er tat, als er die Werke schuf, die unsere Zeit hervorgezogen und mit lauter Bewunderung umgeben hat, und er hat ebenso gewiß gewußt, was er tat, als er sie verborgen hielt und sie »seiner Auffassung von der Studie entsprechend gering einschätzte«. Wir haben uns gewöhnt, in der unbedingten Autonomie das eingeborene Recht der Kunst zu sehen. Aber keineswegs alle Zeiten dachten so, und es ist sehr die Frage, ob dieses absolute Selbstbestimmungsrecht auch jedes Glück bedeutet, denn ein starker Zusammenhang mit dem Leben ging damit der Kunst verloren. Es ist heute üblich, im Tone des Bedauerns von den Aufträgen zu sprechen, die Kaiser Maximilian Dürer erteilte. Aber wir vergessen es, daß es für Dürer

keineswegs im Bereich des Wünschenswerten oder auch nur Vorstellungsmöglichen gelegen hätte, ein ganzes Leben mit freien Schöpfungen künstlerischen Willens zu erfüllen. In diesem Sinne fühlte auch Menzel sich als ein Dienender. »Ihm war alle Lebensromantik verhaßt.« »Das Geniale im Gefängnis des Philistertums« nennt es Scheffler, der den Kern des Problemes scharf erfaßt, aber die gewollte Determiniertheit als ein negatives Element der künstlerischen Gesamterscheinung wertet.

Es soll nochmals wiederholt werden, daß es schwer, ja vielleicht unmöglich ist, vom heutigen Standpunkt eine Darstellung der Menzelschen Kunst zu geben, in der nicht der Menzel des ausgeführten Bildes zu Gunsten des Menzels der Skizze zurückgesetzt wird. Man braucht nur die geschmackvoll gewählten Abbildungen von Schefflers Buch mit denen der kleinen Biographie von Jordan zu vergleichen, um den Gegensatz zu empfinden, sich bewußt zu werden, daß es zwei Menzel gibt, von denen wir den einen lieben, dem anderen im besten Falle mit kühler Achtung begegnen. Und doch mußte auch diese Achtung dazu zwingen, dem Gesamtwerke gegenüber einen Standpunkt zu suchen, von dem aus seine positive Qualität, die Essenz dessen, was seinem Schöpfer selbst als Ideal der Kunst vorschwebte, kenntlich wurde. Der immerhin negative Begriff einer Ablehnung der künstlerischen Autonomie könnte dazu den Wegweiser geben.

Menzel war nie glücklicher als mit dem Auftrage der Illustration der Geschichte Friedrichs des Großen. Er hat sich mit nicht geringerem Eifer der Aufgabe des großen Krönungsbildes unterzogen. Er empfand solche Forderungen von außen nicht als lästigen Zwang, sondern als beglückende Gelegenheit, seine Kunst zu üben. Und wo leider seine Zeit ihm die Aufgaben versagte, denen er sich willig untergeordnet hätte, da stellte er sie selbst. Er malte die Friedrichsbilder und die Bilder aus dem zeitgenössischen Leben, weil er in diesen Motiven würdige Vorwürfe seiner Kunst erblickte. Und er nahm die nebenher entstandenen Studien nicht für Bilder, weil er der Kunst nicht das Recht zuerkannte, selbstherrlich ein eigenes Dasein zu führen, nur durch eine gewissermaßen abstrakte Qualität ihre Existenz zu rechtfertigen.

Menzel hielt es für notwendig, selbst nachträglich Studien durch kleine Hinzufügungen einen Inhalt zu geben, um sie zu Bildern zu machen. Wir begreifen das kaum, aber wir haben auch nicht das Recht, jeden erzählenden Inhalt als unkünstlerisch abzulehnen. Es ist gewiß richtig, wenn Scheffler sagt: »Menzels Charakter verbürgt es, daß er bei der Malweise des »Balkonzimmers«, bei dem Stil der Familienzeichnungen geblieben wäre, wenn er geglaubt hätte, für eine Kunst dieser Art bestimmt zu sein.« Aber wir wagen nicht, ebenso zuzustimmen, wenn es weiter heißt: »Es war seine Tragik, daß er sich selbst nicht kannte, und daß er eben darum auch das Wesen der Kunst in wichtigen Punkten verkannte«. Das »Wesen der Kunst«, das hier gemeint ist, bedeutet das Wesen des Impressionismus. Von ihm aus wird Menzels Kunst beurteilt und gewertet. Und hier liegt vielleicht die Ungerechtigkeit. Menzel wollte nicht die Skizze. Er wollte das Bild. Er wollte nicht das Stilleben. Er wollte einen Inhalt. Er wollte nicht die Freiheit. Er suchte die Gebundenheit. Scheffler selbst hat das alles formuliert, er hat es mit scharfem und feinem Blick erkannt, hat es in schönen und klaren Worten ausgesprochen, wie er etwa bemerkt, daß Menzel »alle Aufträge gern angenommen hat und wie er sich selbst oft gewissermaßen Aufträge erteilt hat, um eine ihm unheimliche Künstlerfreiheit durch Pflicht und bestimmte Ansprüche an sich selbst einzugrenzen«. Aber solche Feststellungen enthalten den Unterton einer negativen Wertsetzung, den auch die Anerkennung gewisser positiver Qualitäten kaum einschränkt.

Von den Idealen der jüngsten Zeit gesehen, die dem Wesen der Kunst im Gegensatz zu den Lehren des Impressionismus wiederum neue Formulierungen zugrunde legt, erscheinen Menzels Forderungen in einem ganz anderen Lichte. Auch das mahnt zur Vorsicht. Und wir möchten nochmals daran erinnern, daß es scheint, als könne aus zu großer Nähe das weitgedehnte Lebenswerk in entstellender Verzerrung sich darstellen. Uns scheint heute der Menzel der wesentliche, den Scheffler ans Licht gestellt hat, der fast allein auch in den Abbildungen seines Werkes zu Worte kommt. Aber gerade die scharfe Formulierung, die er gegeben hat, legt den Gedanken nahe, daß auch des anderen Menzel Stunde einmal wiederkommen könnte, und es wäre wohl vorstellbar, daß dann aus größerer Distanz auch das, was heute noch zwiespältig scheint, sich zu einem einheitlichen Bilde zusammenschließen wird.

PERSONALIEN

Theodor Alt ist am 23. Januar 70 Jahre alt geworden. Es war eine kurze glänzende Malerlaufbahn, die er am Ende der sechziger Jahre begann, bis ihn 1872 Krankheit zwang, den Pinsel für immer aus der Hand zu legen. Nun hat er in seinem Alterssitz Ansbach noch die Auferstehung seiner Werke erlebt. Die Jahrhundertausstellung zog sie hervor, die Nationalgalerie kaufte sein Bild von 1870, das auch einen des Leibl-Kreises darstellt: Rudolf Hirth im Atelier. Alt ist Franke von Herkunft: er stammt aus Döblau bei Hof. Nach Studienjahren auf der Nürnberger Kunstschule kam er an die Münchner Akademie zu Ramberg, und dort kam er in Leibls Nähe. Erst kürzlich sah man im Münchner Kunsthandel Alts Bild, das Leibls Modell darstellt; auch die Tante seines großen Freundes hat er gemalt. Am bekanntesten aber ist sein »Siebenschläferchen« geworden, ein pausbäckiges Bauernmädchen, das neben seiner Puppe im Körbchen eingeschlafen ist. Alt teilt alle die Vorzüge, die jene Münchner um 1870 zu einer so glänzenden Malerschar machte: wundersam feintonige, leicht ins Graue hinüberspielende Malerei, die seine besten Arbeiten würdig neben Leibls Meisterwerke stellen.

WETTBEWERBE

Ein **Wettbewerb** zur Erlangung von Entwürfen für die **künstlerische Ausstattung der St. Maximilianskirche in München**, das prächtige Werk Heinrichs von Schmidt, wird von der Kirchenverwaltung vorbereitet. Der leitende Gedanke dieser Ausschmückung ist dem Heldentum der deutschen Frauen während des Völkerkrieges ge-

widmet. Die Ausschmückung der Maximilians-Gedächtniskirche wird sich vorwiegend auf dem Gebiete der Malerei und zum kleineren Teil auf dem der plastischen Kunst bewegen. Krieg und Frauenleben in Verbindung mit religiösen Darstellungen werden das Motiv der Ausschmückung bilden, zu dem noch Gedenktafeln und anderer plastischer Schmuck treten werden.

FUNDE

Altertumsfund in Griechenland. In der sagenumwobenen uralten Burg Tiryns (bei Argos) ist, wie die »Neue Zür. Ztg.« berichtet, ein ebenso merkwürdiger wie kostbarer Schatz aus dreitausendjähriger Grabesruhe ans Licht gefördert worden. Mit dem Graben eines tiefen Loches beschäftigt, stieß ein Arbeiter der Ackerbauschule von Tiryns plötzlich auf Metall. Der vom Finder sofort benachrichtigte Vorsteher Guda ordnete die sorgfältige Bergung des Fundes und dessen Überführung nach dem archäologischen Museum in Athen an. Nach der »Patris« besteht der Gesamtfund, zu dessen Besichtigung sich im Nationalmuseum der Kultusminister Michelidakis, der Erste Sekretär des Deutschen Archäologischen Instituts Prof. Dr. Karo einfanden, aus einer Anzahl kunstvoll gearbeiteter goldener Ringe, wovon der eine von ungewöhnlicher Größe, Diademen, Hals- und Armbändern und sonstigen Schmuckgegenständen von Gold, Achat, Elfenbein, Bernstein, Glasmasse usw. Sämtliche Stücke sind in reinster Schönheit erhalten, zum großen Teil mit eingravierten mythologischen und allegorischen Bildern von großer Feinheit versehen. Nur ihr Glanz habe im Laufe der Jahrtausende gelitten, aber der Wert sei unschätzbar hoch. Die Sammlung war in einem ehernen Gefäß eingeschlossen und dieses wiederum in einem großen Kessel, der verschiedene kleinere Becken enthielt sowie einen Dreifuß, mehrere Schwerter und viele Gebrauchsgegenstände. Der Schatz war augenscheinlich in einem gewöhnlichen Nebenhaus prähistorischer Zeit verborgen worden und deutet auf den Stamm der Chetäer in Kleinasien. Die Technik sei die assyrisch-babylonische.

AUSSTELLUNGEN

Berliner Ausstellungen. In die Räume der »Berliner Sezession« — man muß es der Deutlichkeit halber hinzusetzen, daß es sich um das neue Haus der Corinth-Gruppe handelt — hat eine »Wiener Kunstschau« ihren Einzug gehalten. Man war gewöhnt, unter dieser Bezeichnung das ganze Vielerlei Neu-Wiener Werkstättenkunst zu verstehen mit Kleidern und Möbeln, Schmucksachen und vergoldeten Fayencen, diese typisch Wienerisch neumodische Eleganz, die ihre eigene Note besitzt, und wie immer man sich zu ihr stellen mag, als selbständige Schöpfung ihren Platz behauptet und Beachtung erheischt. Auch bei uns in Deutschland hat das neue Kunstgewerbe sich seine Geltung erobert, aber es hat niemals eine derart beherrschende Stellung gewonnen wie in Wien. Man konnte es sogar beobachten, wie die besten unter unseren Malern und Bildhauern, etwa die ehemalige Berliner Sezession, um die prominenteste Gruppe zu bezeichnen, eine leise ablehnende Haltung beobachteten. Das Publikum verdachte es ihren Ausstellungen oft, daß sie die billigen Effekte kunstgewerblicher Zurichtung verschmähten. Aber dem zu Grunde lag die gesunde Scheu vor nichts als dekorativen Wirkungen. Es ist etwas anderes, mit Farben angenehme Effekte zu erzielen, etwa auf Stoffen oder Tapeten, oder diese selben Farben zum Bilde zu verarbeiten. Es ist so grundsätzlich verschieden, so nahe es dem oberflächlichen Blick scheinen mag, daß eines dem anderen nicht Raum zu lassen vermag. Darum muß es als ein Zeichen gesunder Kraft gelten, daß die deutschen Sezessionen eine engere Gemeinschaft mit den Bestrebungen der neuen Handwerkskunst nicht suchten, vielleicht sogar mieden. Und aber darum ist es ein bedenkliches Symptom, daß die Wiener Sezession mehr und mehr in das Kielwasser der Werkstätten geriet. Der Ehrgeiz eines Malers wie Gustav Klimt zielt nicht höher, als es den raffinierten Farbenspielen der Musterzeichner gleichzutun und Dekorationsstücke zu schaffen, die einem geschmäcklerisch hergerichteten Raume gleich einem bunten Vorhang oder einer Fensterverglasung die koloristische Note geben. Daß »Tod und Liebe« als Vorwand für ein solches Dekorationsstück herhalten müssen, bleibt ein äußerlicher Zufall. Daß dieses neue Werk in Anlage und Komposition auf ein Haar den ehemals so umstrittenen Bildern für die Wiener Universität gleicht, zeigt die Ärmlichkeit des Schemas, ein Vorwurf, der auch dem engumgrenzten Motivenschatz des Wiener Ornamentes, von dem Klimts Gemälde Musterkarten zu sein pflegen, nicht erspart werden kann.

Daß Klimts Werke einmal ernsthaft als Äußerungen hohen Kunstgeistes diskutiert werden konnten, will heut kaum mehr begreiflich erscheinen. Wie bedeutsam aber trotzdem sein Einfluß noch jetzt in Wien sich fühlbar macht, zeigt diese Ausstellung. Die Kunst Egon Schieles ist nichts als ein zweiter Aufguß des Klimtschen Gebräus mit einem Zusatz von Braun zu den rosig süßen Farben des Originals, von hektischer Kränklichkeit zu der im Grunde naiven Sinnlichkeit der Empfindung Klimts. Die sexualpathologische Zuspitzung der Motive verweist nach der anderen Zentralsonne Neu-Wiener Kunst, dem zu schneller Berühmtheit emporgestiegenen Maler Oskar Kokoschka. Die ungewöhnliche Begabung dieses Künstlers steht außer jeder Frage. Seine Gabe psychologischer Zuspitzung machte ihn zu einem außerordentlichen Porträtisten, als noch die Form in gleichsam tastendem Suchen gefunden wurde. Die neuen Bildnisse wollen nicht ganz so unmittelbar mehr überzeugen. Die Strichführung ist gröber, und auch die Charakterisierung hat nicht mehr die gewiß peinlich gewaltsame Zuspitzung, ententbehrt aber dafür der Tiefe. Trotz solcher Bedenken muß auch in dieser Ausstellung Kokoschka als die weit überragende künstlerische Potenz bezeichnet werden. Seiner mit geschmeidigem Pinselzug in zart schmelzenden Farben hingeschriebenen italienischen Landschaft ist nichts auch nur von Ferne Gleichwertiges an die Seite zu stellen, man mag bekannte Namen aufsuchen wie Carl Moll, der mit schwächlich nichtssagenden Veduten vertreten ist, Koloman Moser, der durch Hodlers Kunst ganz aus der eigenen Bahn geraten ist, oder neue Erscheinungen wie Anton Faistauer, der immerhin nicht kunstgewerbliche Dekoration, sondern Malerei zu geben versucht, und in dem etwas von der Wiener Tradition der Makartschule sich zu regen scheint, oder Felix Harta, der den Neo-Klassizismus der Hofer und Caspar in Wien repräsentiert.

So ist es wenig verführerisch, weiter ins Einzelne gehend von jedem der verhältnismäßig kleinen Zahl der Aussteller zu berichten. Es genüge die Feststellung, daß diese Wiener Kunstschau nicht eben hochgespannte Erwartungen zu befriedigen imstande ist. Auch die anderen Ausstellungen, die zur Zeit in Berlin zu sehen sind, bedürfen nur einer kurzen Erwähnung, die Slevogt-Ausstellung bei Paul Cassirer, weil über den Künstler erst kürzlich gelegentlich der Ausstellung bei Gurlitt ausführlicher die Rede war, das Künstlerhaus mit Hendrich und Sascha Schneider, weil ein so anspruchsvoller Dilettantismus nicht einmal ernsthafter kritischer Einwendungen an dieser Stelle bedarf. *Glaser.*

Im **Kunstverein** zu **Barmen** sind neu ausgestellt u. a.: 25 Gemälde von Professor Theodor Schindler-Mannheim, 11 Gemälde und 23 graphische Arbeiten von Professor A. Eckener-Stuttgart, 9 Gemälde von Werner Heuser-Düsseldorf, Graphik von Jos. Uhl.

SAMMLUNGEN

Das **Kunstmuseum** in **Essen** hat außer dem schon früher erwähnten Damenbildnis Trübners von 1877 ein »Schulstunde« betiteltes Töchterbildnis von Fritz von Uhde aus dem Jahre 1899 erworben, wiederum aus den Mitteln der Krupp-Jubiläums-Stiftung. Aus der »Künstlerbeihilfe« wurden erworben das »Bildnis einer Geigenspielerin« von Ida Gerhardi-Lüdenscheid, die Landschaft »Rees am Rhein« von Ernst Isselmann, ein »Blumengarten« von Emil Nolde, eine Landschaft von Maria Caspar-Filser und eine weibliche Halbfigur in Bronze von Wilhelm Lehmbruck.

Im Kaisersaal des Kaiser-Wilhelm-Museums in **Elberfeld** soll eine Hindenburg-Büste von Professor Fritz Klimsch aufgestellt werden. Der Feldmarschall hat dem Künstler bereits die Sitzungen zugesichert.

LITERATUR

Das Nackte in der Kunst bei den Kirchenvätern. Von Professor Dr. *Gottfried Brunner*. Separatdruck aus der »Katholischen Kirchenzeitung« 1915, Nr. 47.

Die vorliegende Schrift wendet sich an den Kunstforscher, Kunstfreund und den Theologen. Sie zeigt, daß die alten Kirchenväter die Darstellung des nackten menschlichen Körpers nur dort verdammen, wo sie unsittlichen Zwecken fröhnt, beziehungsweise, wo das dargestellte Werk zur Verherrlichung solcher historischer und mythologischer Personen dient, deren Lebenswandel mit dem kirchlichen Moralbegriff nicht in Einklang zu bringen ist. Gegen die Wiedergabe des Nackten im Bilde überhaupt haben auch die Kirchenväter nichts eingewandt. Da die Abhandlung für manchen Kunstforscher interessantes Material bringt, sei sie hier erwähnt. *A.*

VERMISCHTES

Messinas erhaltene Kunstschätze. Das italienische Ministerium des öffentlichen Unterrichts gibt einen Katalog der beim Erdbeben vor sieben Jahren in Messina unbeschädigt gebliebenen Kunstwerke heraus, von dem jetzt unter dem Titel »Opere d'arte recuperate nel terremoto di Messina« das erste Heft, das die Malerei behandelt, erschienen ist. 91 Kirchen wurden damals vollständig vernichtet, und was an Marmorbildwerken, Gemälden, Werken der Metallkunst, Miniaturen, Handschriften, Stichen und Drucken gerettet werden konnte, ist in S. Salvatore dei Greci bei Messina untergebracht. Ein Überblick über das in dem eigenartigen Museum Aufbewahrte läßt erkennen, was an Werten verloren gegangen ist. Von 500 Gemälden sind etwa 400 in Sicherheit, so daß immerhin die Geschichte der Malerei in Messina in ihrem örtlichen Ausdruck durch die Jahrhunderte im großen und ganzen übersehen und studiert werden kann. Auf einige Hauptwerke wird man freilich in Zukunft verzichten müssen. Nur noch Kopien und Photographien können uns ihren Reiz unvollkommen vermitteln. Von Antonello da Messina, der weit über seine Vaterstadt als Künstler und Maltechniker internationalen Ruhm errang, vermißt man eines seiner wichtigsten Werke, den hl. Nikolaus aus der zerstörten, ihm geweihten Kirche. Das Triptychon von 1473 ist in fünf Stücke zerschlagen, wovon jedoch das Mittelstück ganz geblieben ist. Ebenfalls verschwunden ist die Madonna mit den Heiligen Johannes und Petrus aus der Chiesa della Cattolica, ferner die Rubens zugeschriebene Versuchung des hl. Franz; Guercinos hl. Therese und fast alle Bilder des Scilla in seinem Saal des Museums sind vernichtet. Manche Werke sind wohl erhalten, aber böse zugerichtet worden. So z. B. ist die große Tafel der Reinigung Mariens von Girolamo Alibrandi vom Jahre 1519 nur noch ein Mosaik von 263 Stücken. Glücklicher weggekommen ist seine gleichzeitige Madonna der Kranken, die man in 40 Stücken vorfand.

Der Herausgeber des Heftes, G. M. Columba, hat die Arbeit der Rettung der Kunstwerke aus den Trümmern und den Händen der Hyänen des Ruinenfeldes zusammen mit Antonino Salinas begonnen und nach dessen Tode allein weitergeführt. Besonders durch archivalische Nachforschungen ist durch ihn manches Stück und mancher Name an seinen richtigen Platz gekommen, so daß der Katalog eine wertvolle Ergänzung und teilweise Neuorientierung dieses Gebietes bedeutet. Den Künstler Stefano Santo d'Anna wird man künftig Stefano Sant'Anna und Riccio Antonio Rizzo zu nennen und von Catalano drei Persönlichkeiten zu unterscheiden haben. Michele Campillo wird an Stelle eines nicht existierenden Macchietta gesetzt. Zur Beweinung des Spagnoletto fand sich im Archiv der Familie Ruffo Calcagno ein Brief des Künstlers, aus dem hervorgeht, daß das Bild 1649 begonnen, aber infolge schwerer Krankheit dann nicht weiter geführt wurde[1]).

Manch anderes Bild kommt hier erst eigentlich zum Vorschein und wird durch die Abbildungen zum ersten Male dem Studium weiterer Kreise zugeführt. Darunter ist besonders bemerkenswert eine Rosenkranz-Madonna als Schützerin der Stadt Messina aus der Schule Antonellos mit dem Datum 1489. 300 Jahre hatte das Gemälde an seinem ursprünglichen Ort gestanden, bis 1789 ein Erdbeben die Kirche zertrümmerte und das hochverehrte Bild in das Bethaus der weißen und Friedensbruderschaft überführt wurde. Auch dieses Gebäude ist nach 220 Jahren dem Elemente zum Opfer gefallen, während das Symbol der himmlischen Schutzherrschaft erhalten geblieben ist. Es zeigt das Brustbild der Madonna mit dem stehenden Christkind über den Wolken, umgeben von einer Schar geistlicher und weltlicher Würdenträger, die Hand in Hand anbetend nahen. Unter den Wolken ist eine gebirgige Landschaft mit einem Reiter sichtbar; von dem lichtdurchfluteten Himmel hebt sich ein Schutzengel ab. Unten umschließt ein besonderer Rahmen eine Ansicht der Stadt Messina mit der Inschrift: Precibus beate Marie virginis mandavit nobis Deus hanc civitatem custodire. Diese alte Ansicht der einst schönen Stadt macht das Bild neben seinen künstlerischen Vorzügen ganz besonders wertvoll. *O. W.*

1) El quadro de la pieta he finito poco apoco con tuta la mia ynfermita oprocurato usarche oñi diligentia conforme V. Sa. vedera, et per que el quadro merita pio assay deli trechento ducati et domandando yo dal primoli tre chento vene al sinor prior dela bañara (Don Fabrizio Ruffo), et con le bele parole sue me restrinse a duechento e cinquanta prometendo me molti regali . . .« Später beklagt er sich, daß die Geschenke nicht gekommen seien, und von dem so schön abgehandelten Gelde ist ihm auch nicht einmal alles geworden.

Verantwortliche Redaktion: Gustav Kirstein. Verlag von E. A. Seemann, Leipzig, Hospitalstraße 11 a
Druck von Ernst Hedrich Nachf., G. m. b. H., Leipzig

KUNSTCHRONIK

Neue Folge. XXVII. Jahrgang 1915/1916 Nr. 20. 11. Februar 1916

Die Kunstchronik und der Kunstmarkt erscheinen am Freitage jeder Woche (im Juli und August nach Bedarf) und kosten halbjährlich 6 Mark. Man abonniert bei jeder Buchhandlung, beim Verlage oder bei der Post. Für Zeichnungen, Manuskripte usw., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Hospitalstr. 11a. Abonnenten der Zeitschrift für bildende Kunst erhalten Kunstchronik und Kunstmarkt kostenfrei. Anzeigen 30 Pf. die Petitzeile; Vorzugsplätze teurer.

NEUERWERBUNGEN DES RIJKSMUSEUMS IN AMSTERDAM

Der kürzlich erschienene Jahresbericht des Rijksmuseums über das Jahr 1914 kann wieder auf einige bemerkenswerte Bereicherungen der Gemäldegalerie hinweisen. Wie das seit mehreren Jahren üblich ist, sind die wichtigsten Erwerbungen in dem Jahresbericht abgebildet. Es sind im ganzen 22 Gemälde, die in den Besitz des Museums übergegangen sind, wovon nur fünf käuflich erworben wurden; die übrigen verdankt man der Freigebigkeit von Freunden des Museums; dazu kommen noch 25 neue Leihgaben. Die Ankäufe bestehen ausschließlich aus alten Gemälden, die Schenkungen vorwiegend aus neuen, und diese bedeuten einen sehr wertvollen Zuwachs der Sammlungen. Der künstlerische oder dokumentarische Wert der alten Gemälde ist nicht sehr bedeutend. Ein großes Familienbildnis, von dem in Hamburg geborenen Jurriaen Jacobson gemalt, das den Admiral de Ruyter mit seiner Familie darstellt (2,69×4,6; bezeichnet und datiert 1662), erregt hauptsächlich wegen der dargestellten Personen Interesse. Das Bildnis eines Pfarrers von Hendrick ten Oever (0,665×0,555; datiert 1686), der bisher nur durch ein großes Familienstück hier vertreten war, lehrt diesen Künstler von einer etwas anderen Seite kennen. Dasselbe gilt von dem Leidener Maler David Bailly, von dessen Kunst die zwei bisher allein vorhanden gewesenen Brustbilder nicht als charakteristische Proben gelten konnten, den aber jetzt das strenge Porträt des Rektors der Leidener Universität Anthonie Walaeus (0,71×0,60; datiert 1636), ebenfalls ein Brustbild, besser repräsentiert. Das Interieur von Brekelenkam (0,70×0,315), ein Notar auf seinem Bureau, das auf einer Auktion bei C. F. Roos & Co. als die Arbeit eines unbekannten Künstlers billig erstanden wurde, darf als eine glückliche Ergänzung zu den übrigen neun Gemälden dieses liebenswürdigen Kleinmeisters angesehen werden. Ein für die ersten Anfänge einer selbständigen holländischen Landschaftsmalerei charakteristisches Bildchen ist die Schloßallee, die Esaias van de Velde zugeschrieben wird (0,265×0,34); die Landschaft ist belebt von mehreren Figuren in der malerischen, bunten Tracht des beginnenden 17. Jahrhunderts. Weitaus wichtiger als diese paar alten Gemälde sind aber, wie schon erwähnt, die Werke einiger französischer und holländischer Meister aus der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts.

Diese modernen Gemälde stammen alle aus der Sammlung van Randwyck im Haag und sind von den Erben dem Museum geschenkt worden; die Museumsdirektion hat bei der Auswahl, die sie hierbei treffen mußte, eine glückliche Hand geleitet; denn es sind durchweg Werke von besonderen Qualitäten, und sie füllen wirkliche Lücken in der Sammlung aus. So war, um mit einem der wichtigsten Künstler zu beginnen, Millet bisher überhaupt noch nicht im Museum vertreten; jetzt kann man seine Kunst an zwei sehr typischen Werken studieren, einer Zeichnung (Nr. 2950[1]) und einem kleinen Gemälde (Nr. 1626a). Auf der Zeichnung, die identisch ist mit der in der Vente Millet unter Nr. 129 aufgeführten Nummer und die nach dem Auktionskatalog aus dem Jahre 1853 stammt, ist eine junge Schäferin dargestellt, die, auf ihren langen Stecken gestützt, melancholisch und müde vor sich hinblickt; nach dem Hintergrund zu, der von einem schon herbstlich gelichteten Walde abgeschlossen wird, weiden einige Schafe. Es ist eine schlichte, gefühlvolle Skizze, von einem starken Stimmungsgehalt. Dem Hirtenmädchen, das Millet hier als Modell gedient hat, begegnen wir auch auf verschiedenen anderen Arbeiten des Meisters; in ganz ähnlicher Stellung und mit demselben Mantel bekleidet finden wir sie z. B. auf einer Radierung, wo sie strickend dargestellt ist. Auch auf dem Gemälde, das das Museum erworben hat, sehen wir eine der von anderen Werken her bekannten weiblichen Figuren, hier ist es aber ein derberer Typus, eins jener weiblichen Arbeitstiere mit breitem, sinnlichem Munde und dem Ausdruck stumpfer Traurigkeit in dem breitknochigen Gesichte; sie schleppt sich mit zwei Eimern voll Wasser, das sie von dem im dunkeln Hintergrund liegenden, vom Gebüsch fast ganz versteckten Brunnen geholt hat. Millets synthetischer Blick, der sich nicht in Details und Nüancen verliert, tritt in dem Gemälde deutlicher hervor als in der ausführlichen Zeichnung; die Farbe, die sich auf ein paar Töne beschränkt, auf Blau, Rot und Lila in der weiblichen Figur und auf ein unbestimmtes Braun-Grün im Hintergruud, bedeckt von großen Konturen begrenzte Flächen, ohne merkliche Abstufungen. Auch hinsichtlich der Stimmung besteht zwischen den beiden Werken ein nicht unwesentlicher Unterschied; scheint sich in der Schäferin der Zeichnung die Subjektivität des Künstlers zu spiegeln, insofern nämlich sie die traurige Eintönigkeit ihres Bestehens selber unbestimmt empfindet, so tritt das Empfinden des Künstlers in der Wasserträgerin zurück, da ist nur stumpfe Bewußtlosigkeit, kein Reflektieren. Das Gemälde kam auch auf der Vente Millet vor (Nr. 23); es ist dem Auktionskatalog nach im Jahre 1860 entstanden.

Noch von zwei anderen Meistern der Barbizonschule sind zwei wichtige Proben erworben worden, von Diaz und Rousseau; von diesen beiden besaß man schon einige Werke aus der Schenkung der

Baronesse Lynden, von Rousseau eine Waldlandschaft mit einer Schafherde und von Diaz ein Blumenstück und ein Waldinneres mit badenden Frauen, in dem das Landschaftliche aber mehr von untergeordneter Bedeutung war. In dem neuen Werke von Diaz (Nr. 778a) ist auch wieder eine Stelle aus dem herrlichen Walde von Fontainebleau verewigt; in das kühle Waldesdunkel, das von hohen, alten Bäumen gebildet wird, blinzeln ein paar Sonnenstrahlen hinein; sie verweilen auf dem weißen Stamm einer mächtigen Eiche, sie huschen über den roten Rock und die weißen Ärmel einer Reiser tragenden Bäuerin und wiederholen ihr Spiel in einem kleinen Teich in der Mitte, in dem sich der Wald und einige Stückchen blauer Himmel spiegeln. So bringt hier das durch ein dichtes Blätterdach durchsickernde Licht eine belebende und warme Note in das geheimnisvolle ernste Waldesschweigen; und es ist gerade der Kampf zwischen dem Licht und dem Dunkel, der dieses Werk so anziehend macht. Diesem Wechsel in der Beleuchtung entlehnt die Abendlandschaft von Rousseau (Nr. 2064a) ebenfalls ihren besonderen Reiz. Hier kontrastiert ein dunkler Vordergrund, ein von hohen, dichtbelaubten Bäumen beschatteter Bauernhof, vor dem sich ein schwarzes Gewässer hinzieht, mit einem offenen, noch im hellen Tageslicht liegenden Gelände im Hintergrund und einem sich darüber wölbenden klaren Himmel, an dem einige leichte weiße Wolken schweben. Arbeiten Diaz und Rousseau in den genannten Werken mit einem starken Helldunkel, so geben zwei ungefähr gleichzeitige Landschaften der beiden Holländer Jacob und Matthys Maris die Natur in der weniger dramatischen Situation eines gleichmäßigen kühlen Lichtes an einem grauen nordischen Tage; aber diese Landschaften sind darum nicht weniger lebensvoll, das Leben ist hier nur von einer ruhigen, eintönigeren Art, der alle Spannung und Gegensätzlichkeit, alles Prickelnde und Nervöse fehlt. Hier ist der stille Zauber des Alltäglichen und Unscheinbaren, und als Korrelat beim Maler Verträumtheit und Verlorenheit in die zarten, kaum wahrnehmbaren Abstufungen und Übergänge der Farben und Töne, wie sie sich bei einem bedeckten Himmel bei gleichmäßiger kühler Beleuchtung ergeben. Bei Matthys Maris (Nr. 1519bb, Souvenir d'Amsterdam) ist es ein Winkel aus einer typisch holländischen Stadt mit einem Kanal, der Schleuse, einer großen Aufziehbrücke, die das Ganze beherrscht, und hohen alten Häusern im Hintergrund als Abschluß; ein großer Kahn fährt langsam in die Schleuse ein, hinten am Steuer steht eine Frau, und ganz vorn auf das Geländer am Ufer lehnt ein Mann, der ruhig allem zuschaut, sowie der Künstler, der das Bild in sich aufgenommen hat. Aus braunen und grauen neutralen Farben ist das Gemälde aufgebaut, kein lauter Ton stört die ruhige Vornehmheit der Farbenskala. Das Bild ist mit dem Monogramm des Künstlers bezeichnet und 1871 datiert. Mehr Abwechslung in farblicher Hinsicht bietet die Landschaft von Jac. Maris aus dem Jahre 1870 (Nr. 1518c), ein Bleichplatz mit einem Hof mit Brunnen im Vordergrund und den dunkeln, rotbraunen, unbestimmten Dächern in dem etwas tiefer liegenden Hintergrund, überragt von einem schlichten Dorfkirchlein und einigen kahlen Bäumchen, die sich von einem weißen kalten Spätjahrshimmel scharf abheben; aber in der Stimmung und der Innigkeit der Auffassung steht es dem Werke von Matthys Maris doch sehr nahe. Matthys Maris ist durch diese Stadtansicht als Landschafter jetzt endlich würdig im Rijksmuseum vertreten; die zwei kleinen Sachen aus dem Legat Westerwoudt gaben bisher nur einen schwachen Begriff von seinem Können und seiner Art. Auch von dem Romantiker Matthys Maris erwarb man aus der Sammlung von Randwyck ein kleines charakteristisches Beispiel (Nr. 1519cc); es ist nicht aus seiner allerletzten Zeit, wo die Dinge in einem feinen weißen Nebel verschwimmen, sondern es gehört noch der Übergangsperiode an. Dargestellt ist eine kleine Wiese, hinten von niedrigem Gebüsch abgeschlossen und vorne von einem Graben durchschnitten, in dem sich zwei junge Enten tummeln. In diese in einen grauen Ton getauchte Landschaft hat der Maler eine seiner Dornröschenfiguren hineingesetzt, eine schlanke, liebliche Mädchengestalt mit lose wallendem rotem Haar in festlicher Kleidung und einem Spinnrocken in der Hand; vorsichtig sucht sie sich an die Enten heranzuschleichen, aber die Tiere hören ihre Schritte und flattern davon. Traum und Wirklichkeit sind hier in eigenartiger Weise vermengt; es scheint alles real, ja alltäglich und doch zugleich geheimnisvoll und wunderbar. Märchen ist das kleine Bildchen betitelt. Von Jacob und Willem Maris sind außerdem zwei größere Werke aus ihrer späteren, reiferen Zeit hinzugekommen, von Jacob ein Amsterdamer Stadtbild, die Gegend am Schreyerstoren (Nr. 1518d) mit hohen grauen Wolken, die stellenweise einen schönen blauen Himmel durchblicken lassen und von Willem (Nr. 1520f) eine Sommerlandschaft mit seinen geliebten Kühen, die er nicht müde ward, immer von neuem, in andern Stellungen und andern Beleuchtungseffekten zu malen; denn nicht um die Tiere war es ihm bekanntlich zu tun, sondern nur um das Licht, das sie umfloß, diese Umrisse auflöste, jene verschärfte. Noch moderner in der Auffassung und impressionistischer in der Ausführung ist eine Landschaft von Jan Hendrik Weißenbruch (Nr. 2625c), einem Meister, der zwar einer älteren Generation als die Marisse angehört (1824—1903), der aber mit seiner Zeit immer gleichen Schritt gehalten hat; eine flüchtige Naturstimmung, ja ein ganz kurzer Moment ist in diesem späten Werke Weißenbruchs mit bewundernswürdiger Virtuosität festgehalten. Ein windiger Regentag auf dem Lande ist vom Maler hier dargestellt; im Augenblick regnet es nicht, aber es kann gleich wieder beginnen; graue Regenwolken treiben oben am Himmel; über dem Horizont liegt ein weißer Schein, der das Land weit hinaus erhellt, wodurch das Bild von einer besonderen Tiefenwirkung ist. Von dem lichten Hintergrunde heben sich ein paar schwanke, nervöse Bäumchen ab, und einige knorrige Weiden spiegeln sich mit dem hohen Himmel in einem Wasser im Vordergrunde. Die naßkalte Luft weht einem gleichsam aus dieser

lose und leicht behandelten Naturstudie entgegen; so unmittelbar wirkt die hier in einen engen Rahmen gebannte Impression, und so sehr sind alle Details dem Gesamteindruck untergeordnet. — Eine feine, echt holländische Landschaft mit Enten in einem Graben zwischen hohem saftigem Schilf und niedrigem zartgrünem Gebüsch, ein Werk von Geo Poggenbeek aus dem Jahre 1884, darf auch als ein sehr willkommener Zuwachs begrüßt werden (Nr. 1896a), da das Museum von diesem Kleinmeister der Haager Schule bisher nur ein einziges Werk besaß.

Eine wichtige Erwerbung ist ferner die säugende Mutter von Albert Neuhuys, (Nr. 2950 p) ein Gemälde in Wasserfarben. Neuhuys war bisher nur durch zwei Ölgemälde vertreten, ein früheres Werk, die bekannte Fischerliebschaft, aus dem Jahre 1880, noch etwas hart und kalkig in der Farbe und etwas süßlich in der Auffassung, und ein Interieur mit einer kartoffelschälenden Larener Bauernfrau bei einer Wiege, einem Werke aus dem Jahre 1897, das ihn als vollen Meister in der Wiedergabe der feinen, weichen Übergänge und in der natürlichen Darstellung seiner einfachen Landbewohner zeigt. Das neu erworbene Werk, das aus dem Jahre 1892 stammt, steht dem letzteren am nächsten: ein bäuerlicher Binnenraum mit einer jungen Mutter, die ein Kind an der Brust hat, ein von Neuhuys oft variierter Vorwurf, aber hier von einer seltenen Schlichtheit und Innigkeit. Mit keinen besonderen Reizen hat der Maler dieses einfache Modell ausgestattet; nur durch den geheimnisvollen Zauber der Mütterlichkeit wirkt die Figur; sehr fein ist hier, daß neben der stillen Seligkeit des Mutterglücks auch die andere Seite des Muttergefühls, die leise Bangigkeit um die Zukunft in dem fragenden in die Ferne Starren zum Ausdruck gebracht ist. Aber das Sentiment ist ohne Empfindelei, trotz des Betonens des geistigen Elements bleibt die Figur naturwahr, dazu hatte Neuhuys zu viel Ehrfurcht vor der visuellen Wirklichkeit; das beweist auch die sorgfältige Wiedergabe der Details, wie wahr ist z. B. das zarte, kaum wahrnehmbare Geäder auf der einen Hand wiedergegeben und wie körperlich sind die dicken, rötlichen Finger. Das allgemein Menschliche, der stärkere geistige Gehalt in diesem Werke hat ihm den Namen »Nordische Madonna« eingebracht.

Zum Schluß müssen wir noch ein Kircheninterieur von Joh. Bosboom (Nr. 584b) nennen, das zu den besten Werken dieses großen Architekturmalers gerechnet werden darf; es ist ein Gemälde aus seiner reifen, späteren Zeit, wo er sich viel reicher und freier gibt, viel breiter und kräftiger, als in den etwas ängstlichen und teilweise glatten Werken einer früheren Periode, mit denen er bisher allein im Museum vertreten war. Der Vorwurf ist der denkbar einfachste, das Seitenschiff einer hohen Kirche, das sich in einem dunkeln Hintergrunde verliert und das aus hohen Fenstern zur Linken sein helles Licht empfängt; weiß getüncht und schmucklos sind die Mauern, nur an einem Pfeiler gegenüber den Fenstern leuchtet ein rotes Epitaph; ein paar kleine Figuren lassen den Raum nur noch höher und weiter erscheinen; und das Sichdehnen des Raumes und sein Erfülltsein von Licht und Schatten, das ist allein das Thema des Malers; die Kirchenarchitektur ist nur der Vorwand dafür. Das alles ist in wahrhaft virtuoser Weise dargestellt, und das kleine Werkchen ist von einer Plastizität und Tiefenwirkung, wie sie nur wenigen Architekturmalern gelungen ist. Aber was man hier vergebens sucht, das ist Gefühl für die geistige Bedeutung des dargestellten Baues; das war nicht Bosbooms Sache; er betrachtete eine Kirche nur vom Standpunkt eines Malers, irgendwelche religiöse oder mystische Empfindungen löste ein Kircheninneres nicht in ihm aus, und dergleichen auszudrücken war nicht seine Absicht; der Priester z. B., der sich im Vordergrund des Gemäldes bewegt, ist nur Staffage. Alles in allem genommen, bedeuten so die Erwerbungen aus der Sammlung Randwyck eine wesentliche Bereicherung der modernen Abteilung des Rijksmuseums. *M. D. H.*

PERSONALIEN

Professor Dr. **Friedrich Sarre** ist zum Major befördert worden und hat das Eiserne Kreuz I. Klasse erhalten.

Professor Dr. F. Haack hat als Hauptmann an der Herbstschlacht in der Champagne teilgenommen und ist mit dem Eisernen Kreuz erster Klasse ausgezeichnet worden.

In die **Sachverständigen-Kommission** für die **indisch-asiatischen Sammlungen** bei den Berliner Museen ist an die Stelle des verstorbenen Prof. Ehrenreich **Prof. Dr. Mann** und an die für die ostasiatische Abteilung **Prof. Dr. Tafel** getreten.

WETTBEWERBE

Das Bürgermeisteramt der Stadt **Brüx in Böhmen** hatte einen **Wettbewerb** zur Erlangung von Entwürfen für ein Freischwimmbad ausgeschrieben. Der erste Preis fiel an einen Architekten, der seinen Namen nicht angegeben hat; der zweite Preis wurde dem Architekten Josef Wentzler in Köln zuteil; den dritten Preis endlich erhielt ein Brüxer Stadtbaumeister, Gustav Kahleis. Zwei weitere Entwürfe reichsdeutscher Architekten wurden zum Ankauf empfohlen.

Der Magistrat in **Stettin** veröffentlicht das Ergebnis der Beratung des Preisgerichts zum **Stadthallen-Wettbewerb.** Einstimmig war dies der Ansicht, daß keiner der vorliegenden sieben Entwürfe zur Ausführung geeignet war. Der ausgesetzte Preis von 3000 Mark wurde den Verfassern der drei besten Wettbewerbentwürfe zuerkannt. Dies sind die Architekten Professor Bonatz und Scholer in Stuttgart, Jürgensen und Bachmann in Charlottenburg und Prof. Franz Schwechten. Das Preisgericht beschloß ferner, einen erneuten Wettbewerb unter den drei Preisträgern zu empfehlen.

Der Beratungsausschuß für **Heldengräber in der Provinz Ostpreußen** schreibt zur Erlangung von Entwürfen zu Heldenhainen unter den in Ostpreußen, Westpreußen, Pommern, Posen, Schlesien und in der Provinz Brandenburg ansässigen oder in Ostpreußen geborenen Künstlern einen **Wettbewerb** aus. Vier Preise stehen zur Verfügung, der Ankauf mehrerer Entwürfe für je 50 Mark ist geplant. Unter den Preisrichtern sind u. a. der Landeshauptmann von Berg, Baurat Prof. Dr. Dethlefsen, der Generalkonservator Ostpreußens, endlich der neuberufene Direktor der Königsberger Kgl. Kunstgewerbeschule Regierungsbaumeister Edmund May.

DENKMÄLER

Die Einweihung des Fedor Flinzer-Denkmals in Leipzig. Ein künstlerisch bemerkenswertes Denkmal, dem Andenken des 1911 verstorbenen Leipziger Zeicheninspektors Professor Fedor Flinzer geweiht, soll in diesen Tagen auf dem Neuen Johannesfriedhofe in Leipzig enthüllt werden. Flinzers Name ist weiteren Kreisen bekannt als der des Herausgebers des »Lehrbuchs des Zeichenunterrichts an deutschen Schulen«, das einen tiefen und nachhaltigen Einfluß auf die Methodik des Volks-Zeichenunterrichts besonders in Sachsen, aber auch weiter in Deutschland und im Auslande gehabt hat. Über den Methodiker hinaus war Flinzer auch eine humorvolle Künstlernatur, ein allverehrter Lehrer, eine kluge, gütige Persönlichkeit. All dies warb ihm Liebe und Treue über das Grab hinaus, und es sagt genug, daß im Kreise seiner Fachgenossen, dem Neuen Zeichenlehrervereine in Leipzig, der Plan für ein künstlerisches Ehrengrabmal gefaßt und dafür unter Kollegen, Schülern und Verehrern des trefflichen Mannes eine ansehnliche Summe zusammengebracht werden konnte. In einem Wettbewerbe wurde die Ausführung des Entwurfs des bekannten Leipziger Bildhauers Professor Johannes Hartmann unter Hinzunahme eines bronzenen Reliefbildnisses Flinzers von der Hand eines seiner Schüler, des Leipziger Malers, Bildhauers und Radierers Albrecht Leistner, beschlossen.

Es ist ein Freidenkmal und besteht aus einem pilasterartigen Architekturteil, vor dem ein etwas überlebensgroßer, nackter, zeichnender Knabe steht. Diese Figur, zeitlos und typisch aufgefaßt, stellt eine jedermann verständliche symbolische Huldigung dar. Der Kenner der Flinzerschen Methode sieht noch besondere Beziehungen in dem Skizzenbuche, das Flinzer in den Schulunterricht einführte, und besonders in dem scharf beobachtenden Blicke des Knaben, womit »das bewußte Sehen«, das in des Lehrers Methode eine so wichtige Rolle spielt, verkörpert wird. — Ein überlebensgroßes, bronzenes Hochrelief von Flinzers bedeutendem Kopfe in voller Vorderansicht schmückt die Rückseite des Denkmals. In eindrucksvoller Stilisierung hat der Schöpfer und Stifter dieses Reliefs, Albrecht Leistner, das Sinnende, Feste und Treue im Wesen seines ehemaligen Lehrers zum Ausdruck gebracht. So ist der ideale Plan dieses Lehrer-Ehrengrabmals bei aller Schlichtheit und ohne Äußerlichkeiten durch die innere Anteilnahme der schaffenden Künstler fein stimmungsvoll verwirklicht worden. *F. Becker.*

SAMMLUNGEN

Wie die »Kölnische Zeitung« mitteilt, hat Adolf von Beckerath, der kürzlich verstorbene Berliner Kunstsammler, dem **Kaiser-Wilhelm-Museum** seiner Vaterstadt **Krefeld** für dessen Renaissancesammlung zwei Madonnenreliefs und seine Sammlung von Photographien vermacht. Das eine Relief rührt von einem Nachfolger des Donatello her und zeigt in der Gruppierung der Gestalten eine unverkennbare Ähnlichkeit mit der in der Krefelder Sammlung befindlichen eigenhändigen Madonnendarstellung des Meisters, mit dem Unterschiede freilich, daß der tiefe Ernst der Madonna Donatellos hier in Anmut und Lieblichkeit verändert ist. Das andere Relief, das noch mit der alten farbigen Bemalung versehen ist, steht in einem ähnlichen Verhältnisse zu einem andern Meister der toskanischen Frührenaissance, zu Verrocchio. Das Gefühlsmäßige tritt hier zurück. Die enge Vereinigung zwischen Mutter und Kind ist aufgehoben. Es blickt aus der Darstellung heraus, als wendete es sich zu den Andächtigen, die ihm nahen. — In der Sammlung von Photographien, die als Studien und Anschauungsstoff eine erfreuliche Bereicherung der Blättersammlungen der Museumsbücherei bilden, sind die Aufnahmen nach Gemälden und Bildwerken der italienischen Renaissance in der Mehrzahl, indes sind auch die niederländischen Malerschulen reich vertreten. In seinem Vermächtnisse hat nun Adolf von Beckerath weiter bestimmt, daß dem Kaiser-Wilhelm-Museum Gelegenheit gegeben werden sollte, die drei wertvollsten alten italienischen Möbel seiner Sammlung zu erwerben, nämlich eine geschnitzte Truhenbank, einen dazu passenden großen Tisch und einen durch seine Verhältnisse und durch gute Schnitzarbeit ausgezeichneten Kredenzschrank. Die Museumsverwaltung hat die Gelegenheit ergriffen, diese Möbel, die dem Renaissanceraum des Museums erst den Eindruck der Wohnlichkeit geben werden, anzukaufen.

FORSCHUNGEN

In einer größeren Abhandlung über die **Hofmaler der spanischen Könige,** die Fr. X. Sanchez Canton im »Boletin de la Sociedad Española de Excursiones« veröffentlicht und die vor allem wegen neuer biographischer Notizen Interesse besitzt, wird von dem Autor ein bisher unbekanntes Dokument publiziert, das auch für die niederländische Künstlergeschichte nicht ohne Bedeutung ist. Es bezieht sich auf die Malerfamilie Wyngaerde-Dirxen (Diriksen), die durch vier Generationen den spanischen Königen diente. Felipe Dirxen gehörte zu den 10 Bewerbern, die nach dem Tod des Bartolomé Gonzalez 1628 die Stelle eines pintor de camera erlangen wollten. Aus dem Memorandum dieses Dirxen-Diriksen geht hervor, daß sein Urgroßvater Antonis Banbeyngert (van Wyngaerde) aus Antwerpen von Philipp II. mit nach Spanien gebracht worden war. (Von ihm stammen die 1563—70 entstandenen farbigen Zeichnungen von spanischen Städtebildern in der Wiener Hofbibliothek.) Dessen Tochter vermählte sich mit Rodrigo Dirsen aus Oudenburg, der als Säugling nach Spanien gekommen war und es später gleichfalls zum Maler Philipps II. gebracht hatte. Rodrigos Sohn »Phelipe« kam in Madrid zur Welt, wurde wie der Vater pintor del rey und heiratete die Tochter eines Hofbeamten namens Lecogt, die aus Duoy (Douai?) stammte. Von Rodrigo und diesem Felipe Diriksen d. Ä. sind uns leider keine gesicherten Arbeiten erhalten. Vielleicht stammt manches Porträt, das heute noch zu Unrecht Sanchez Coello oder Pantoja zugeschrieben wird, von diesen Malern, ebenso wie wohl mehr als ein Porträt aus der Zeit des jungen Philipp IV. von Felipe Diriksen gemalt sein wird, der uns nur als mittelmäßiger Maler religiöser Themen durch ein Bild in einer Kirche zu Avila von 1629 bekannt ist. In der gleichen Kirche, der großen Capilla de Mosen Rubi hat im gleichen Jahr ein Wilhelm Diriksen, wohl ein Bruder des jüngeren Philipp, eine etwas bessere religiöse Darstellung geschaffen. *A. L. M.*

VERMISCHTES

Neubau der Dahlemer Kirche. Der Berliner Architekt **Heinrich Straumer** hatte den Auftrag erhalten, für Dahlem eine neue Kirche zu schaffen. Sie sollte ebenso wie Straumers andere Bauten sich dem alten Dorfbilde eingliedern. Die Pläne lagen vor, und die Ausführung sollte beginnen, als Straumer zum Heeresdienst einberufen wurde. Die Gemeinde Dahlem hat nun beschlossen, mit dem Bau zu warten, bis der Künstler aus dem Felde heimgekehrt ist.

Verantwortliche Redaktion: Gustav Kirstein. Verlag von E. A. Seemann, Leipzig, Hospitalstraße 11a
Druck von Ernst Hedrich Nachf., G.m.b.H., Leipzig

KUNSTCHRONIK

Neue Folge. XXVII. Jahrgang 1915/1916 Nr. 21. 18. Februar 1916

Die Kunstchronik und der Kunstmarkt erscheinen am Freitage jeder Woche (im Juli und August nach Bedarf) und kosten halbjährlich 6 Mark. Man abonniert bei jeder Buchhandlung, beim Verlage oder bei der Post. Für Zeichnungen, Manuskripte usw., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Hospitalstr. 11 . Abonnenten der Zeitschrift für bildende Kunst erhalten Kunstchronik und Kunstmarkt kostenfrei. Anzeigen 30 Pf. die Petitzeile; Vorzugsplätze teurer.

DIE ZWEITE AUSSTELLUNG DER FREIEN SEZESSION IN BERLIN

Von Curt Glaser

In dem Wettstreit der Berliner Sezessionen ist nun die andere, die sich die Freie nennt, auf den Plan getreten. Sie ließ der älteren Schwester den Vorgang, aber durch die reichhaltige und lebendige Ausstellung, die sie in dieser schwierigen Zeit zusammenbrachte, bewies sie besser, daß es ihre ernste Absicht ist, die gute Tradition der ehemaligen Berliner Sezession zu wahren. Diesen ersten, bestimmenden Eindruck muß zugestehen, auch wer sich von jeder kunstpolitischen Parteinahme frei weiß. Es bleibt darum bestehen, was an dieser Stelle seit dem Beginn der Streitigkeiten innerhalb der alten Vereinigung immer wieder betont wurde, daß die Notwendigkeit der Spaltung gerade in dieser Form keineswegs einleuchtet. Zu viel persönliche Gegnerschaft wurde in den Kampf getragen, der um nichts als die Kunst gehen sollte. Manchen von drüben wüßte man lieber hier. Mancher, der hier ausstellt, fände drüben besseren Platz. Aber vielleicht bahnt sich ein Ausgleich mit der Zeit noch an, wie er früher auch zwischen Sezession und Großer Kunstausstellung erst allmählich stattfand, und das eine beweist diese zweite Ausstellung der Freien Sezession, daß die jüngere Generation Platz braucht, sich auszuwirken, daß sie Kraft genug besitzt, ihren Raum zu behaupten.

Es ist gewiß wahr, daß das viele Gerede von den Kunstrichtungen und alle die Schlagworte, die damit in den allgemeinen Gebrauch kamen, das Kunsturteil nicht eben gefördert, sondern vielfach getrübt haben. Aber es läßt sich nicht abstreiten, daß innerhalb der gesamten Folge historischer Entwicklung dem jüngst Entstandenen allein vermöge der Tatsache seiner Aktualität eine besondere Betonung zu eigen ist. Gerade darum wird es selten nur ruhig und sicher gewertet, leicht verurteilt oder überschätzt ohne rechte Ansehung einer absoluten Qualität, vermöge deren es mit jeder anderen, jeder früheren künstlerischen Äußerung gleichgesetzt werden könnte. Aber es wäre falsch, von einer Ausstellung zu verlangen, was eine Sammlung sich zum Ziele zu setzen hat. Eine Ausstellung will und soll über den Stand der Dinge unterrichten, nicht mehr und nicht weniger, nicht sich bestreben, Ewigkeitswerte zur Darstellung zu bringen. Darum und aus keinem anderen Grunde brauchten wir die Sezession. Sie will denen, die an anderer Stelle nicht leicht Eingang fänden, Gelegenheit geben, ihre Arbeit der Öffentlichkeit zu unterbreiten. Und darum loben wir diese Ausstellung, weil sie weitherzig war, auch auf die Gefahr manchen Irrtums.

Trotzdem bleibt den Veranstaltern als das Prinzip der Auswahl, wenn sie nicht auf das Recht der Jury ganz verzichten wollen, nichts als der allgemeinste Begriff einer absoluten Qualität, und gerade die Leitung dieser Ausstellung versuchte in etwas lehrhafter Art den Satz von der ewigen Gleichheit künstlerischer Werte zu beweisen, indem sie mitten hinein ein paar Werke alter Kunst hängte. Nun soll man es begreifen, daß Cranach und Trübner zwei deutsche Meister von gleichem Range seien, aber man lernt nicht mehr, als man auch vordem wußte, und überdies hinkt der Vergleich bedenklich. Man pflegte früher in diesem Hause Werke der neueren französischen Meister in Verbindung mit moderner deutscher Kunst zu zeigen, und die Beziehung war trotz des heftigen Protestes, den gerade Trübner erst jüngst in die Welt gesetzt hat, weit einleuchtender als die angebliche Nähe zweier Werke, die drei Jahrhunderte voneinander trennen.

Glücklicherweise ist Trübners Kunst gesund genug, um nicht den Gefahren eines unfruchtbaren Eklektizismus zu erliegen, die durch solche Vergleiche leicht gezeitigt werden. Bildende Kunst ist — trotz des Krieges — niemals in dem Sinne national gewesen, wie es die Kunstgeschichtsschreibung, die der politischen Geschichte und ihren Grenzsetzungen folgt, zuweilen glauben machen will. Und gerade in dieser Ausstellung beweisen es die Deutsch-Pariser, — um diesen Begriff ebenso zu gebrauchen, wie man von Deutsch-Römern sprach, — daß man ein tüchtiger deutscher Maler sein kann, auch wenn man bei Matisse in die Schule gegangen ist. Denn es verwirklicht sich nun eine alte Hoffnung, da Purrmann mit fünf schönen und ernsten Bildern zeigt, daß sein starkes Talent in steter Arbeit zur Meisterschaft reifte. Wir begrüßen in ihm heut einen unserer Besten. Es ist eine sichere Kraft in seinen Werken, eine Beherrschung der Materie, die einen nicht mehr zu gefährdenden Besitz bedeutet. Die Tradition, auf der diese Kunst erwachsen konnte, ist nicht in Deutschland bodenständig, sie ruht in Cézanne und seinem Erben Matisse. Aber darum sind Purrmann und Oskar Moll, dessen feine und bewußte Kunst sich immer reiner auf gleichen Grundlagen entwickelte, nicht minder deutsche Maler, und wir wollen hoffen, daß ein Kulturaustausch, der Wissenschaften und Künste auf beiden Seiten nur förderte, auch nach der furchtbaren Katastrophe des Krieges wieder einsetzen wird.

Im übrigen zeigt diese Ausstellung, daß der von Unbedachten im voraus gepriesene, angeblich heilsame Einfluß des Krieges auf die Kunst nirgends zu spüren ist. Wäre nicht das Kabinett, das den Werken von vier jung Gefallenen gewidmet ist, — Weisgerber,

Altmann, Wieck und Meister sind die Namen, — wäre nicht ein Bild aus dem Schützengraben von Robert Sterl, das seinen Arbeiterbildern in jeder Weise gleicht, wären nicht endlich die Büsten einiger unserer Heerführer von Kraus und Klimsch und die übel heroisierte Porträtbüste Ludwig Franks von Carl Ebbingshaus, es würde nichts an die Vorgänge draußen erinnern, und es kann nicht anders sein, denn die Künste gehören zu den Werken des Friedens, die ruhige Sammlung brauchen, nicht gewaltsame Erregung.

Es könnte scheinen, als widerlege gerade die Stimmung der jüngsten Kunst diesen Satz, und das viel mißbrauchte Wort Expressionismus machte wohl glauben, der Künstler brauche nichts, als sich ganz einem Gefühl zu überlassen, das nun frei ausströme in ein Werk. Aber für jede Kunst bedeutet das Erlebnis nicht mehr als eine Auslösung, und das Werk erwächst erst in der Formung. Neue Arbeiten von Heckel und Kirchner erweisen ein sicheres Fortschreiten auf der Linie dessen, was mit dem Worte Expressionismus bezeichnet wurde. Heckels Parksee zumal ist eine reife und schöne Schöpfung. Im Gegensatz zu den etwas gewaltsamen Versuchen von Bruno Krauskopf zeigt sie, daß auch ohne allzu bewußte Formübersetzung ein starker und reiner Stimmungsausdruck erzielt werden kann. Auch Kirchner zeigt in zwei viel umstrittenen Bildern, daß er auf dem Wege ist, das Formsymbol seiner ganz persönlichen Naturanschauung zu finden. Es wäre falsch, an solche Bilder Forderungen heranzutragen, die ihnen in keiner Weise gemäß sind. Man mag sie dekorativ nennen, ohne doch damit ihren Sinn zu erschöpfen. Gewiß besitzen sie nicht die Qualitäten von Sammlungsbildern, die in Goldrahmen die Wände eines Salons zu schmücken geeignet sind. Aber es sind Werke, die imstande wären, Funktionen zu erfüllen, die in anderer Weise unserer Zeit entsprechen. Ein modernes Kaffeehaus, ein Theatervorraum, der nicht mehr antike Mythologien oder Allegorien einer mißverstandenen Geschichte als Wandbilder begehrte, fände hier die symbolhaften Darstellungen des Lebens unserer Zeit.

Gewiß ist es ein weiter Weg zu solchen Werken, wenn man von dem ehemals allein beherrschenden Zentrum der Sezessionsausstellungen, von Liebermanns Kunst, ausgeht, und der Weg ist ein besonders weiter, wenn wie diesmal gerade ältere kleine Studien die Kunst des Ehrenpräsidenten der Vereinigung repräsentieren. Hier bedeutet der Reiz der Malerei alles, das wundervolle Grün in einem Hausdurchblick, das Gelb eines Schlächterladens, das Rot im Bilde des Papageienmannes wird juwelenhaft gesteigert, und es ist im letzten Grunde sehr gleichgültig, ob alte Weiber dargestellt sind oder ein Interieur oder ein strickendes Mädchen. Wer zwei so extreme Gegensätze wie Liebermann und Kirchner mit gleicher Einstellung genießen will, muß auf Widerstände stoßen. Aber man kann den einen lieben und den anderen verstehen, und man muß den Willen haben, beiden Polen Gerechtigkeit widerfahren zu lassen, denn zwischen ihnen bewegt sich das ganze Vielerlei dieser Ausstellung.

Da sind auf der einen Seite die alten Mitglieder der Sezession wie Kardorff und die beiden Hübner, Breyer und Fritz Rhein, Leo Klein-Diepold und Graf Kalckreuth, die alle mit Werken ihrer bekannten Art vertreten sind. Auf der anderen Seite gehören zu der jüngeren Phalanx etwa Max Pechstein, der diesmal ein wenig matt wirkt und zu dünn in der Materie selbst neben der überzarten Kunst Otto Müllers, von dem das Bild eines ruhenden Mädchens besonders auffällt, oder Heinrich Heuser, der bald bei Van Gogh, bald bei Friesz Anlehnung sucht, dessen beste Fähigkeit aber doch wohl im Illustrativen steckt. Und zwischen den beiden Polen findet man eine Fülle der Erscheinungen, der mit allzu schematischer Gruppenordnung ein Unrecht geschähe. Brockhusen und Rösler machten seit langem nicht so gute Figur wie auf dieser Ausstellung. Der Ausgleich zwischen Malerei und Zeichnung, der für Brockhusen ein Problem zu bedeuten scheint, ist in einigen seiner neuen Arbeiten reiner angebahnt als bisher. Und Rösler stört den Eindruck seiner empfindungsvollen Landschaftskunst nicht durch mehr oder minder mißglückte Versuche auf ihm fern liegenden Gebieten. Walter Bondy zeigt eine neue Phase seiner wandlungsreichen Kunst. Renoir gibt jetzt den Grundton. Und mit einer geradezu verblüffenden Virtuosität hat Bondy es verstanden, sich in die neue Formensprache einzufühlen. Der Einfluß Renoirs in weiterem Sinne macht sich auch an anderen Stellen bemerkbar, so in der etwas weichlich empfindsamen Kunst des Hamburgers Ahlers-Hestermann. Es ist wohl denkbar, daß das noch unausgeschöpfte Kapital der Kunst des alten Renoir mit der Zeit eine weitere Wirksamkeit gewinnt. Zunächst sind die Formulierungen Cézannes noch für den weitesten Kreis jüngerer Künstler maßgebend geblieben. Und es hat sich auf dieser Grundlage ein neuer Klassizismus entwickelt, der letzten Endes ebenso unfruchtbar zu bleiben droht wie jeder andere. Karl Hofer ist die bekannteste Erscheinung des Kreises. Fritz Schulte tritt dieses Mal als neuer Name auf. Auch die geschmackvolle Übersetzung der Kunst Cézannes, die Friesz gegeben hat, beginnt, wie zu erwarten war, Schule zu machen. Wir nennen nur die beiden Bildchen des sehr begabten Ludwig Kainer. Auch Otto Hettner muß in diese Sphäre einbezogen werden. Seine Kunst stellt einen sehr bewußten Eklektizismus dar, der sich in den Symbolen einer selbstgewählten Formenwelt bewegt. Was das bedeutet, kann ein Vergleich von Hettners Abendmahl mit Waskes Christus auf dem See zeigen. In dem Abendmahl eine doch nur dekorative Geste, die sich einer gemessenen Gesamtposition einordnet, in Waskes Bild ein Übermaß des Empfindungsausdrucks, dem nicht nur die Einzelfigur, sondern letzten Endes auch der Bildzusammenhang selbst zum Opfer fällt.

Es ließen sich in der plastischen Abteilung der Ausstellung ähnliche Linien ziehen, etwa von Hildebrand und Gaul zu Margarete Moll, deren Büsten den extremsten Grad einer plastischen Ausdruckskunst darstellen. Wieder spürt man die Nähe des Henri Matisse, während für den eigenartigen Neuklassizismus der Milli Steger und Renée Sintenis letzten Endes

Maillol den Ausgangspunkt bedeutet. Es ist merkwürdig, wie viele Frauen in den Reihen der jüngeren Plastiker stehen. Auch Käte Kollwitz versucht sich neuerdings in der Skulptur. Aber ihr Liebespaar ist nur sehr unvollkommen aus der Zeichnung übersetzt, und man empfindet nicht ganz den Zwang seiner dreidimensionalen Existenz. Die Linie, auf der das Werk steht, führt am ehesten zu Barlach, von dem zwei neue Holzskulpturen gezeigt werden. Auch er spricht sich reiner und unmittelbarer in der Zeichnung aus, und seine plastische Eigenform droht mehr und mehr zu einer Manier zu werden. Der erste Eindruck war weitaus der stärkste. Er vermag nur abgeschwächt zu werden durch vielfache Wiederholungen, die ihn höchstens äußerlich zu steigern versuchen. Es ergeht nicht unähnlich mit Wilhelm Lehmbrucks Kunst. Auch hier wirkte die besondere Note zuerst überraschend, aber es drängte sich zugleich auch die Frage auf, wohin dieser Weg führen könne. Die Antwort gibt hoffentlich nicht die unglückliche Riesenfigur eines sterbenden Kriegers, die durch ein gewaltsames Motiv ersetzen möchte, was die gequälte Form nicht selbsttätig herzugeben vermag.

Aber man braucht sich nicht an solche Entgleisungen zu halten, und man darf sie übersehen, da die Ausstellung genug an positiven Anregungen bietet. Die Veranstalter haben wohl selbst nicht von vornherein mit diesem Erfolge gerechnet, da sie sich um einen Anziehungspunkt bemühten, der ersetzen sollte, was sonst die Werke der französischen Klassiker der modernen Malerei zu bieten pflegten. Aber sie hätten die paar Werke alter Kunst, die nun etwas verloren mitten hinein zwischen die neuen Bilder gehängt sind, gut entbehren können. Die eigenen Kräfte erwiesen sich stark genug, eine Ausstellung zu tragen. Vielleicht kam dem zugute, daß in letzter Zeit die Folge der Ausstellungen neuerer Kunst in Berlin überhaupt verlangsamt ist. Das Haus am Kurfürstendamm hatte länger als sonst seine Pforten geschlossen gehalten. Cassirer und Gurlitt bewegen sich seit Kriegsbeginn in einem sehr engen Kreise, Cassirer neuerdings mit einer Ausstellung von Zeichnungen Liebermanns, Gurlitt erweiterte seine Thomaausstellung ebenfalls durch eine Anzahl Zeichnungen. Das wird hoffentlich bald wieder anders, denn der kleine Kreislauf Liebermann, Slevogt, Trübner, Thoma muß sich nach zwei- und dreifacher Wiederholung doch fürs erste erschöpft haben. Der Ausstellung der Freien Sezession kam dieser Zustand aber ohne Frage zugute, und man möchte wünschen, daß die Übersättigung des Publikums mit Ausstellungen, die vor dem Kriege sich stark bemerkbar machte, auch künftig vermieden würde. Eine große Sezessionsausstellung sollte wieder etwas Besonderes bedeuten, wie es vor Jahren der Fall gewesen ist. Und sie sollte dazu auch nicht eigene Sensationen brauchen, die ihr äußerlich aufgepfropft werden, sondern es müßte genügen, daß die starken und fortschrittlichen Elemente unserer Künstlerschaft sich zusammentun, um den letzten Ertrag ihrer Arbeit zu zeigen. Ist dann wie dieses Mal unter den 300 Werken die Zahl der vollkommenen Nieten nicht viel größer als die der Arbeiten, zu denen man gern zurückkehrt, und von denen man einen Eindruck mitnimmt, so darf der Erfolg der Ausstellung auf die Gewinnseite gesetzt werden.

NEKROLOGE

Oskar Zwintscher †. Dresdens Kunstleben hat einen schweren Verlust erlitten: der Maler Professor Oskar Zwintscher ist im Alter von nur 45 Jahren an Influenza und Lungenentzündung nach kurzem Krankenlager gestorben. Er gehörte zu den hervorragendsten Künstlern Dresdens, voll Kraft und sicherer Eigenart, die man aus Hunderten von Bildern sofort herauserkannte; ein charaktervoller Mensch, allem Äußerlichen abgewandt, voll durchdrungen von der Würde und dem Ernst seiner Kunst. Zahlreiche Museen haben sich Bilder von Zwintscher zu sichern gewußt: die Dresdner Galerie besitzt das Bildnis seiner Gattin, die städtische Galerie in Düsseldorf das Bildnis vor schwarzen Kacheln, das Museum zu Wiesbaden das Bildnis Ferdinand Gregoris; das Museum zu Bremen die große phantasievolle Komposition Melodie, auch Chemnitz und Leipzig besitzen Gemälde von Zwintschers Hand. Zwintscher wurde am 2. Mai 1870 in Leipzig geboren; er besuchte erst die Leipziger, dann die Dresdner Kunstakademie und war besonders Schüler von Leon Pohle und Ferdinand Pauwels. Darnach bildete er sich in Meißen sowie in München selbständig weiter. Schon 1896 ließ er sich in Meißen nieder, 1903 wurde er an die Dresdner Kunstakademie als Lehrer berufen, ein Jahr darauf erhielt er den Titel Professor. Schon die ersten Bildnisse, mit denen er an die Öffentlichkeit trat, wiesen seine ausgesprochene Eigenart auf, die wenig mit der seiner Lehrer zu tun hatte: sie waren hart und knorrig in der Zeichnung, kräftig und bestimmt in der Farbe und ruhig in der Charakteristik. Diese Eigenart hat Zwintscher dann vor allem nach der Seite eigenartiger Stilisierung und satter dekorativer Farbenpracht entwickelt. Vor allem seine weiblichen Bildnisse weisen stets einen dekorativen Farbenreiz auf, der sie weit über die Alltäglichkeit des wohlgetroffenen bürgerlichen Bildnisses heraushob. Damit verband er einen sicheren feinen Geschmack, der seinen Bildnissen das Gepräge vornehmer Ruhe wahrt. Solche Eigenschaften zeigen auch seine Phantasiebilder, die uns mit ihren tiefen Farbenakkorden in das Traumland einer ernsten Künstlerseele führen. Im Anfang seiner Tätigkeit malte Zwintscher meist Bilder aus dem malerischen Meißen mit seinen roten Dächern, und aus dem umgebenden Elbtal, darunter das Bild »Wandern, o Wandern«, das in seiner wanderfrohen Stimmung so recht seinem Titel entsprach. Auch Karikaturen für Meggendorfers Lustige Blätter soll er viele geliefert haben. Zwintscher war schließlich auch ein ausgezeichneter Lehrer. In den akademischen Schülerausstellungen zeichnete sich seine Abteilung im Malsaal stets als eine der allerbesten aus. Ganz vorzüglich verstand er es, den Farbensinn seiner Schüler zu wecken und sie, ohne ihnen seine eigene Malweise aufzunötigen, zu einem echt künstlerischen geschmackvollen Können anzuleiten. So hat Dresden allen Grund, den allzufrühen Hingang dieses bedeutenden Künstlers zu betrauern.

PERSONALIEN

Prof. Dr. **Wilhelm Pinder** in Darmstadt hat die an ihn ergangene Berufung auf den Lehrstuhl der Kunstgeschichte an der Universität Breslau als Nachfolger von Prof. R. Kautzsch angenommen. Pinder ist am 25. Juni 1878 in Kassel geboren, Verfasser eines zweibändigen Werkes über

»Rhythmik romanischer Innenräume in der Normandie«, sowie der im Verlage von Langewiesche erschienenen Veröffentlichungen »Deutsche Dome« und »Deutscher Barock«.

WETTBEWERBE

Die Stadt **Spandau** beabsichtigt, das **alte** Rathaus und die zugehörigen Gebäude abzubrechen und das freiwerdende Gelände zur Bebauung zu veräußern. Für die Aufteilung und Ausbeutung wird ein **Wettbewerb** ausgeschrieben unter Bewerbern, die in der Provinz Brandenburg ansässig sind. Drei Preise von 1000, 600 und 400 Mark kommen zur Verteilung; Einlieferungstermin ist der 16. April.

Für die Anordnung und Umgestaltung eines Vorplatzes vor dem **neuen** Rathaus wird ein **Wettbewerb** zur Erlangung von Entwürfen ausgeschrieben unter Bewerbern, die in der Provinz Brandenburg ansässig sind. Vier Preise von 2000, 1200, 800 und 500 Mark sollen zur Verteilung kommen.

AUSSTELLUNGEN

Schmidt-Rottluffs Ausstellung im Leipziger Kunstverein. Im Kunstverein zu Leipzig ist Schmidt-Rottluff mit einer größeren Anzahl von graphischen Blättern vertreten. Die Ausstellung umfaßt eine Zeitspanne von sieben Jahren, Lithographien aus dem Jahr 1908 stehen zu Beginn, Holzschnitte von 1915 am Ende der Reihe. Es ist nur eine kleine Lese und Auswahl aus dem innerhalb dieser Zeit Geschaffenen, doch vermag sie eine Vorstellung von der Welt des Künstlers in ihrer besonderen Struktur zu geben. Betrachtet man die Ausstellung als ein Ganzes, so ist ersichtlich, daß es in Schmidt-Rottluffs Entwicklung trotz der im Laufe der Jahre wechselnden Formensprache keine Sprünge gibt. Alles greift organisch ineinander; es ist ein ruhiges Sichauswachsen zu immer größerer Strenge, das was latent und im Keime in früheren Blättern schlummert, schließt sich mit gesteigerter Eindringlichkeit in den Kompositionen von 1915 zu einem Ganzen zusammen. Steht der Künstler um 1908 — so in dem Bildnis von Dr. W. (Lithographie) — der Natur noch näher, so werden im Laufe der Jahre die Dinge immer mehr entmaterialisiert, des Zufälligen der Erscheinung entkleidet, in ihrer Gesetzmäßigkeit bloßgelegt. Immer reiner wird die Empfindung gestaltet, immer tiefer offenbart sich das Wesen der Dinge, immer machtvoller schwingt der Kontur. Diesem Entmaterialisierungsprozeß widersetzen sich weder Landschaft noch Bildnis oder Akt. Streng wird die Fläche aufgeteilt, eine Bewegung verlangt nach einer Gegenbewegung, das Liniengefüge greift unverrückbar ineinander, und die Komposition erhält eine feste innere Struktur. Nicht nach äußerer Schönheit, nach Oberflächendasein und Sinnenreiz strebt diese Kunst, sie kommt dem Beschauer nicht entgegen, indem sie ihn in liebenswürdig gefälliger Weise umschmeichelt, aber sie atmet Gesetzmäßigkeit, Geschlossenheit, Größe. Ströme von Kraft dringen auf uns ein, die Vision, das was jenseits des Sichtbaren schlummert, wird unser Herr. Die Empfindung schafft sich den ihr adäquaten Ausdruck, und der Künstler ist völlig Meister seiner Mittel, ob er sich der Lithographie mit ihrem schimmernden Reichtum bedient oder der schärfer ziselierenden Radierung, in der etwas vom metallischen Glanz der Platte nachwirkt. Am spätesten — 1909 — ist Schmidt-Rottluff zum Holzschnitt gekommen, doch kommt diese Ausdrucksform, die wie keine andere graphische Technik zum Stil drängt, seiner Art am meisten entgegen. Die Verteilung von Schwarz und Weiß wechselt, zaghafter zu Beginn, werden um 1911 große, scharf konturierte Flächen gegeneinander abgesetzt. Ein Jahr später tritt etwas Strahlendes in die Behandlung des Holzschnittes, alles wird in lebendige Aktivität umgesetzt, eine neue Welt von Künstlers Gnaden ringt sich aus dem Chaos los. — Schmidt-Rottluffs Schaffen umspannt den ganzen Bereich des Sichtbaren, und weil es sich immer wieder um Gestaltung eines inneren Erlebnisses handelt, ist es völlig frei von Schematismus und Routine. Betrachtet man eine seiner Bildnisserien, so gleicht nicht ein Kopf dem andern. Wie eine Mundlinie gezogen, wie ein Auge in den Kopf eingebettet, wie die Fläche aufgeteilt wird — das Problem wird stets neu gestellt, und nie genügt dem Künstler bloßer Oberflächenreiz. Das Wesen der Menschen, das was sich hinter Stirn und Augen verbirgt und sie geformt hat, einzufangen, reizt ihn immer wieder. Akte ziehen an uns vorbei, beladen mit Schwermut, erfüllt von jenem tiefen Grauen der Kreatur, daß wir alle einsam und ausgestoßen sind, daß keine Brücke von Mensch zu Mensch führt, oder über das Leben triumphierend, dessen sie Herr geworden, monumental thronend in stolzer Fülle, mit unendlicher Weichheit und Süße den Kopf neigend, ruhend und bewegt, einzeln oder zu Kompositionen zusammengeschlossen wie jene drei Frauen, die etwas Feierlich-Beschwörendes haben und vor unbekannten Mächten knien. Blütengleich tauchen Gestalten aus dem Waldesdunkel, die Landschaft, in der sie sich bewegen, atmet die gleiche Größe, und in Blättern wie der Frau am Meer steigt etwas vom Urlaut der Schöpfung auf, etwas Kosmisches, Mensch und Natur bilden einen Zusammenklang, eine große Einheit. In unseren Adern kreist der Saft, der im Baum aufsteigt, uns finden wir wieder im Wolkenzug und Wellenspiel. — Es ist seltsam genug, daß man dieser Kunst, die aus der Mystik, dem Nährboden aller großen Kunst, schöpft, Brutalität vorwirft, Gewaltsamkeiten und Brutalität empfindet, wo alles auf strenger Gestaltung und Gesetzmäßigkeit beruht. Einwände, die von jenen erhoben wurden, die sich dem Sinn unserer Zeit verschließen und nicht begreifen, daß Kunst nichts anderes ist als ein leidenschaftliches geheimnisvolles Sichauseinandersetzen jeder Generation mit den letzten Fragen des Seins. Die uralte Frage nach Sinn und Zweck des Lebens, nach Warum und Wozu stellt jede Generation aufs neue und sucht sie auf ihre Art zu lösen. Der Künstler findet die Antwort auf das was unbewußt in Seele und Geist vieler schwingt, je größer er selbst ist, je mehr er die Grenzen seines Ichs geweitet hat, ein neuer Faust zu »den Müttern« hinabgestiegen ist, desto umfassender und tiefgründiger wird sie sein und sich in eben dem Maße von allem Bisherigen unterscheiden, da er seine Deutung des Lebens nur in seiner eignen Sprache künden kann.

Dr. Rosa Schapire.

Die Ausstellung »**Der Krieg in drei Jahrhunderten**« im Beuth-Schinkel-Museum der Berliner Technischen Hochschule, die durch Vorträge des Vorstehers Geh. Rat Prof. Dr. Max Georg Zimmermann in der Aula, u. a. in viermaliger Wiederholung für die Schüler und Schülerinnen der oberen Klassen der höheren Lehranstalten Groß-Berlins erläutert wurde, erfreut sich nach wie vor lebhaften Besuches. Sie muß jedoch, um einer neuen, ebenfalls auf den Krieg bezüglichen Ausstellung Platz zu machen, Ende Februar geschlossen werden. Bis dahin ist sie täglich, mit Ausnahme von Sonnabend, von 10—3 Uhr, Sonntags von 10—1 Uhr geöffnet.

Verantwortliche Redaktion: GUSTAV KIRSTEIN. Verlag von E. A. SEEMANN, Leipzig, Hospitalstraße 11a
Druck von ERNST HEDRICH NACHF., G.M.B.H., Leipzig

KUNSTCHRONIK

Neue Folge. XXVII. Jahrgang 1915/1916 Nr. 22. 25. Februar 1916

Die Kunstchronik und der Kunstmarkt erscheinen am Freitage jeder Woche (im Juli und August nach Bedarf) und kosten halbjährlich 6 Mark. Man abonniert bei jeder Buchhandlung, beim Verlage oder bei der Post. Für Zeichnungen, Manuskripte usw., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Hospitalstr. 11a. Abonnenten der Zeitschrift für bildende Kunst erhalten Kunstchronik und Kunstmarkt kostenfrei. Anzeigen 30 Pf. die Petitzeile; Vorzugsplätze teurer.

DIE AUSGRABUNGEN DER AMERIKANER IN ÄGYPTEN

Das Metropolitanmuseum in New York hat im Beginn des Krieges die Ausgrabungen bei der Pyramide von Lisht aufgegeben und mit den Mitteln des Robb de Peyster Tytus Memorial-Fonds an verschiedenen Stätten des alten Theben erfolgreiche Ausgrabungen unternommen. Ausführliche, mit Abbildungen und Plänen geschmückte Berichte bringen die Museumsbulletins vom Oktober, November, Dezember 1915.

Zunächst wurden die Gräber einiger Großwürdenträger zu Schêch Abd el-Kurnah in Angriff genommen — zuerst das Grab des Surer (Nr. 48 nach Gardiner und Weigalls topographischem Katalog der Privatgräber Thebens). Dieses Grab eines Schreibers, Kammerherrn und Fächerträgers des Königs Amenophis' III. war schon vor einigen Jahren auf Kosten des Königs von Sachsen, der damals Theben besuchte, durch den Service des Antiquités auszugraben begonnen worden. Damals wurden zwei wundervolle Reliefs, Amenophis auf dem Throne darstellend, gefunden, von denen das eine fast vollständig erhalten, das andere, farbenreiche, aber sehr stark fragmentiert war. Die noch unausgegrabenen Teile des Surergrabes umfaßten einen Hof, der nicht allein unter der natürlichen Aufhäufung des Schuttes von Jahrtausenden, sondern auch durch die von den Ausgrabungen auf Kosten des Königs von Sachsen herrührenden Massen zugedeckt war; ferner die inneren Hallen, von denen die erste, 24 Meter lange und bis zu der Hälfte der Höhe im Schutt verborgene Halle am Ende drei Tore von einzigartiger architektonischer Gestalt aufwies. Am 29. Dezember 1914 begannen die Ausgrabungen des Metropolitan-Museums, und schon am 15. Januar war die zweite, die Langhalle, ausgeräumt, welche aber durch ein früher geschehenes Einfallen des ursprünglichen Daches, wodurch ihre Höhe sich verdoppelte, ganz falsche Proportionen zeigte. Ursprünglich hatte sie ein Mittelschiff mit zwei Seitenschiffen gebildet, deren leichtgewölbte Decke von 20 Papyrusbündelsäulen getragen wurde. Bei dieser Halle wurde ein gewaltiges Papyrusmanuskript von prozessualer Wichtigkeit, das auch interessante Preisangaben zeigte, gefunden. Hinter der zweiten Halle lag eine dritte, ebenfalls aus drei Flügeln bestehende und von vier Reihen Papyrusbündelsäulen getragene Halle. Die Kapitelle bestehen aus solchen umgekehrten Papyrusbündeln, wie man sie in Karnak gefunden hat. — In dem Hofe wurden eine Anzahl Gräber, die hier eingegraben waren, aufgedeckt. Die Sarkophage waren ausgeräumt, bis auf ein Grab aus der 19. Dynastie, das einen Goldschmied namens Nebi und einen unbekannten Mann barg, in dessen Sarg noch die Mumie einer Frau und eines Kindes hineingequetscht waren. In einer Grube fand sich dort auch ein schöner königlicher Kopf in schwarzem Granit, der wohl Tutmosis IV. darstellt, dessen Tempel nicht weit entfernt von der Stätte liegt. Tausende von Inschriftfragmenten wurden außerdem gefunden, von denen viele zu dem fragmentierten farbenprächtigen Amenophis-Relief gehören, das, wie vorher bemerkt, bei den auf Kosten des Königs von Sachsen gemachten Ausgrabungen gefunden worden war. — Surer selbst ist im Bildnis nicht gefunden. Er war in Ungnade gefallen und alles, was ihn betrifft, sowohl bildliche Darstellungen wie Inschriften, trug nicht mehr seinen Namen. Es ist um so schmerzlicher für die Ausgräber, daß dieser hohe Beamte in dem Kampf zwischen Amon und Ech-en-aton (Amenophis IV.) in Ungnade fiel, da die kostbaren Statuen und Grabbeigaben Surers dabei verstümmelt wurden, die sonst wohl die amerikanischen Museen geschmückt hätten.

Außer dem Surergrab versuchten die Amerikaner auch das Grab des Puïmrê (Nr. 39 der Liste) auszugraben, womit sie aber nicht zu Ende kamen. Das Grab ist in einen hohen Felsen eingeschnitten, und Schäfte, Kammern und Gänge liegen so über- und untereinander, daß die Ausräumung außerordentlich schwierig war, ganz abgesehen davon, daß die umwohnenden Fellachen auch Gefahren für ihre Häuser durch die infolge der Ausgrabungen sich öffnenden Hohlräume fürchteten. An einer Stelle steigt man achtzig Stufen und drei Stockwerke hinunter, um auf längst geräumte, sehr baufällige Grabkammern zu stoßen. Das eigentliche Grab des Puïmrê wurde endlich tief unter der Erde durch einen Brunnen im Vorhofe, eine abschüssige Passage, zwei Treppen und zwei Vorkammern erreicht. Die Kühnheit der alten Grabräuber, mögen es Ägypter, Römer oder Fellachen gewesen sein, ist ebenso bewundernswert wie die Arbeitskraft der amerikanischen Ausgräber, die nach schwierigster Arbeit nur das ausgeraubte Grab des Puïmrê erreichten.

Außer dem Ausräumen und Aufnehmen der Gräber von Userhêt, ersten Propheten Thutmôsis I., und Thothemhab (Nr. 51 und 45 der Liste) wurden noch Untersuchungen in dem längst bekannten Grab des Nakht (Nr. 52; Baedekers »Ägypten« S. 300, 301), aus dem Anfang der 18. Dynastie gemacht, wobei eine entzückende, farbenprächtige Statuette des Nakht gefunden wurde. Die Arbeit ist ausgezeichnet und erinnert an die Wandmalereien des ersten Zimmers des Nakht-Grabes. Sie ist aus weißem Kalkstein, 40 cm hoch; die kniende Figur hält einen Stele vor sich,

auf die eine Hymne an den Sonnengott in gelben Hieroglyphen eingegraben ist. Glücklicherweise existierten treffliche Photographien dieser Statuette, die auch das Titelblatt des November-Bulletins des Metropolitan Museum of Art schmückt; denn die Statuette selbst ist mit zwei anderen Kisten voll Ausgrabungsgegenständen mit der Arabic untergegangen.

Während der Monate Februar, März und April 1915 wurden Arbeiten an drei Gräbern, welche an dem Nordabhang des Hügels el-Chôcha bei el-Asasif hinter dem Hause der amerikanischen ägyptischen Expedition liegen (Baedeker S. 293), vorgenommen und dabei ein Grab aus dem mittleren Reich, eines aus der Zeit Osorkons I. (22. Dynastie) und das Grak eines Ta-nefer (18. Dynastie) aufgedeckt. Gleichzeitig wandten sich die Amerikaner nach dem Palast Amenophis III. südlich von Medinet Habu, woselbst das Metropolitan-Museum bereits früher Ausgrabungen gemacht hatte (siehe den Bericht im Bulletin des Metropolitan-Museums vom Oktober 1912). Es galt nunmehr dem noch unausgegrabenen nördlichen Teil der Stätte. Hier stieß man auf den westlichen Teil eines Palastes, der der königlichen Wohnung, die in früheren Ausgrabungen von den Amerikanern aufgedeckt war, kaum nachstand. Die Mauern waren bis zum Grund zerstört, doch ließ sich der Plan wiederherstellen. Es handelt sich um eine große rechteckige Residenz, deren westlichen Teil zwei gewaltige Räume bilden, an die zwei Hallen stoßen. Auf allen vier Seiten dieser Hallen zeigten sich Vorrichtungen, unter denen die Bewohner des Palastes Vorräte und Kleidungsstücke aufzubewahren pflegten. An diese beiden Hallen stoßen südlich drei bemerkenswerte Räume: ein Schlafzimmer, wo sich noch der Aufbau für das Bett befindet, ein daran anstoßendes Ankleidezimmer, östlich davon ein Badezimmer und zwar mit einem Doppelbad mit zwischen den Bädern liegendem Gang und aufgemauertem Ruheplatz für die Zeit nach dem Bade. Anstoßend an den Baderaum ist ein ehemals säulengeschmückter Thronsaal mit Thronplattform an der Seite, von dem aus wieder nach Norden hin der Weg in zwei Garderobezimmerchen führt. Große Korridore umgeben den ganzen Bau. — Diese Zusammenstellung von Schlafzimmer, Ankleidezimmern, Garderobezimmern, Bad, Thronsaal ist typisch für die Residenzen der Pharaos. Man darf daher annehmen, daß es die Wohnung einer dem Könige nahestehenden Persönlichkeit ist. Es kann sich dabei um die Residenz von Amenophis' III. königlicher Gemahlin Tiy (Teje) handeln, vielleicht auch um den königlichen Prinzen, den späteren Amenophis IV., den berühmten Ech-en-aton. — Es bleibt den Gelehrten des Metropolitanmuseums an dieser Stätte noch Arbeit genug, ehe sie gänzlich erschöpft ist. Die jetzt aufgedeckten Gebäulichkeiten reichten sicherlich noch weiter östlich bis zu dem großen See der Königin Tiy (Teje), den Birket Habu. Auch im Westen liegt noch ein Komplex von Vorratshäusern und Werkstätten; weiter nördlich mögen sichtbare Trümmer mit inschriftreichen Steinen die nördliche Fassade des Palastes eines der größten Herrscher Ägyptens bedeuten. —

Über die Resultate der Expedition des Bostoner Museum of Fine Arts wurde an dieser Stelle zweimal berichtet. Die glänzenden Resultate am königlichen Friedhof an der Chefren-Pyramide finden sich »Kunstchronik vom 14. Mai 1915, Spalte 427 bis 429«, die der Expedition nach Kerma in Nubien »Kunstchronik vom 25. September, Spalte 641 bis 644« wiedergegeben. In Kerma wurden nun die Ausgrabungen weitergeführt. In der früheren Ausgrabung war ein Teil des Friedhofes einer ägyptischen Garnison zu Kerma während der Hyksosperiode ausgegraben worden. Man hatte damals die den Grabhügeln unterliegenden Strukturen nicht untersucht; nunmehr stellte sich heraus, daß diese Grabhügel enorme Grabtumuli waren, von einem vorher noch nicht bekannten Typus. Jeder Tumulus war das Grab eines einzelnen Mannes, nämlich eines ägyptischen Gouverneurs des Sudan. Inschriften-Fragmente, von Statuen herrührend, bewiesen, daß es sich um Gräber aus der frühen 12. Dynastie, bei einem Hügel um die frühe 13. Dynastie handelt. Der hervorragendste Fund war das Grab des erblichen Fürsten Hep-Zefa von Assiut. Hep-Zefa hatte sich selbst ein großes Felsengrab zu Assiut (s. Baedeker Seite 224/25) aushauen lassen, dessen Wände zehn Kontrakte mit den verschiedenen Priesterschaften zu Assiut schmücken, welche dadurch zu periodischen Opfern verpflichtet wurden. Diese Opfer sollten aber nicht in seinem Grab noch auch seinem Ka dargebracht werden, sondern nur seinem Standbild. Durch den Fund seines Grabes in Kerma erkennt man die Ursache: Hep-Zefa war niemals zu Assiut begraben, sondern starb, während er Gouverneur von Kerma war, woselbst er in einem großen Tumulus im Osten der Stadt begraben ist. Die Basis einer seiner Statuen und die Statue seiner Gattin Sennuwi wurden gefunden, die ebenso wie die Mutter in den Inschriften von Assiut erwähnt ist. Hep-Zefa lebte zur Zeit des Sesostris I. (1990—1935 v. Chr.).

In der Tat sind diese Grabtumuli ägyptischer Gouverneure im Sudan von einem in Ägypten unbekannten Typus. Ein Kreis von 80 bis 90 Meter Durchschnitt ist auf den harten Wüstenboden gezogen und mit einem ganz niederen Ziegelsteinwall umzogen. Kreuzweise ziehen Mauern durch diesen Kreis, der an seiner Peripherie höchstens 10 cm hoch ist, während die Quermauern in der Mitte bis zu einer Höhe von 2 bis 3 Meter steigen. In der Mitte befand sich eine gewölbte Kammer, welche als Grab diente. Ein großes Leichenmahl wurde gerüstet, wobei nach den Knochenfunden über 1000 Rinder geschlachtet worden waren. Der Körper des Fürsten lag in der gewölbten Kammer mit seinen Totengaben, und die hölzerne Tür zu der Kammer wurde geschlossen. Die Menschenopfer, alles Nubier, zwei- bis dreihundert an der Zahl, Männer, Frauen und Kinder, wurden während der Beisetzungsfeierlichkeiten entweder betäubt oder erdrosselt und lagen dann in den durch die von der Peripherie gezogenen Mauern entstandenen Gängen. Diese wurden später aufgefüllt und die Spitze mit einer kleinen Quarzpyramide bekränzt, um welche möglicherweise eine kleine Kapelle gebaut war. —

Bald nach dem Begräbnis des Fürsten wurde der Grabhügel als Begräbnisstätte für seine Verwandten und Anhänger benützt. Auf diese Weise entstanden dann wieder Tragmauern innerhalb des ursprünglichen Tumulus.

Die Amerikaner fanden also: erstens eine Reihe gewaltiger Grabtumuli, in welchen ägyptische Gouverneure begraben waren, zweitens in dieselben versenkte Gräber für Verwandte und Anhänger des Gouverneurs und drittens im Norden davon einen großen Friedhof mit Privatgräbern ähnlichen Charakters wie die Nebengräber der großen Tumuli. — Alle diese Gräber zeigten dieselben barbarischen Totengebräuche, wie sie schon in der »Kunstchronik vom 25. September 1914« geschildert waren. Die Lage der Leiche auf der rechten Seite mit leicht aufgezogenen Knien und die Gewohnheit, Gegenstände des täglichen Leben mit ins Grab zu geben, ist ägyptisch. Die Fürsten, die auf den Ruhebetten liegen, sind Ägypter, aber die um sie herum begrabenen Menschenopfer Nubier, wie die Untersuchungen des bekannten englischen Anthropologen und Mediziners Elliot Smith ergeben haben. — Dongola war also während des mittleren Reichs eine ägyptische Provinz, die von Ägyptern regiert wurde. Aber kein sehr großer Teil der gefundenen Gegenstände war ägyptischen Ursprungs; die meisten sind lokaler Herkunft, und zwar sind gerade diese von ganz vortrefflicher Arbeit. Allerdings muß man schließen, daß die Entwicklung des nubischen Handwerks und Kunsthandwerks während der Zeit des mittleren Reichs ägyptischen Handwerkern zuzuschreiben ist, die im Gefolge der Okkupationsarmee mit nach Nubien gekommen waren. Nichtsdestoweniger ist der schönste Teil der Töpfereien handgemachte Ware, wie man sie in Ägypten damals weder in Form noch in Material so vollendet darzustellen imstande gewesen ist. Eine ganze Serie von schwarzgedeckter, rotpolierter Topfware aus sehr feinem, dünnem Ton kann als das Schönste von allen Töpfereien erklärt werden, welche das Altertum vor den griechischen Vasen der besten Zeit herzustellen imstande war.

Die außerordentlich reichen Einzelfunde der Bostoner Museums Expedition in Kerma sind also Werke ägyptischer Handwerker, die in einem fremden Lande als die Sklaven oder Gefolgsleute ägyptischer Fürsten lebten, die über eine unterworfene Rasse herrschten. Die Handwerker nahmen die lokalen Materialien und technischen Prozesse auf, borgten Formen vom Sudan und von Ägypten und schufen eine neue Art von Kunsthandwerk. Abgesehen von den großen ägyptischen Monumenten wurde niemals ein Fund gemacht, der heller den Genius der ägyptischen Kunsthandwerker illustrierte. Im einzelnen beschreibt der ausgezeichnete amerikanische Ägyptologe G. A. Reisner die Funde von Kerma im Dezember-Bulletin des Museum of fine arts unter reichlicher Beigabe von Abbildungen: 1. Die Statuen sind nur solche ägyptischer Beamter in den traditionellen ägyptischen Stellungen, jedoch aus nubischem Material gefertigt. Fragmente von mehreren hundert verschiedenen Statuen wurden gefunden. 2. Die Inschriften in ägyptischen Hieroglyphen des mittleren Reichs geben nur ägyptische Namen. 3. Die Töpfereien zeigen 19 verschiedene Arten in 293 verschiedenen Formen, die bis 700 Variationen aufweisen. Darunter sind die feinsten, jemals in Ägypten hergestellten Gefäße. Im ganzen zerfallen die Gefäße und Vasen in ägyptische auf der Töpferscheibe gemachte Ware, in lokale Nachahmungen von solcher und, als das Feinste, in die lokale handgearbeitete Töpferware. 4. Siegel und Skarabäen sind teilweise ägyptischen, teilweise lokalen Ursprungs, meist aus blau oder grün glasiertem Steatit. Der schönste von der Expedition gefundene Skarabäus war ein blau glasierter Stein mit Gold eingelegt und einem menschlichen Kopf; auf seinem Rücken waren Reihen von Fliegen dargestellt. Abdrücke von Skarabäen und Siegeln fanden sich auch auf den Tonverschlüssen von Gefäßen und Türen. 5. Abgesehen von Schwertern und Dolchen waren alle Bronzegegenstände von ägyptischem Typus. Letztere umfassen dekorierte Spiegel, Rasiermesser in hölzernen Kästchen, Scheren, Nadeln usw. Die Messer waren teils Fleischermesser und gewöhnliche Küchenmesser, teils dekorierte Zeremonien- und Priestermesser. Von Waffen fanden sich nur Schwerter und Dolche, die von 35 cm bis zu 60 cm lang waren. Sie unterscheiden sich in der Form von den bekannten ägyptischen Schwertern und wurden an geflochtenen, um die Schulter geschlungenen Lederriemen getragen. 6. Unter den Holzgegenständen fanden sich Kopfpolster, Schemel, vierfüßige Stühle mit Sitzen von ungegerbter Haut, Bettstellen, Kisten und Kasten und Wurfstöcke — nur ägyptische Formen. Als Dekoration wurde vielfach Elfenbeineinlage verwandt, die für Fußschemel und Betten in Ägypten nicht bekannt ist. Über die Natur des gebrauchten Holzes hat man noch nichts herausgefunden. 7. Diese Elfenbeineinlagen zeigen in Ägypten unbekannte Dekorationsformen und Tierdarstellungen wie Giraffen, Strauße, Hyänen und einen großen Vogel wie eine Trappe. Außerdem Ameisenbär und das zweihörnige Rhinozeros. Wenn auch die beiden letzteren Tiere sich in den ägyptischen Darstellungen nicht finden, so ist doch die Art, wie sie die Künstler von Kerma dargestellt haben, durchaus ägyptisch. 8. Der größte Teil der Steingefäße trägt ägyptische Formen und ist aus dem in Ägypten üblichen Material (meist Alabaster, blauer Marmor, Diorit; der Quarzit ist nubisch) hergestellt, wahrscheinlich sind die Steingefäße Import aus Ägypten. 9. Die charakteristischsten, für Herstellung von verschiedenartigen Gegenständen benützten Materialien in Kerma waren blaue Fayence, blauglasierter Quarzit oder blau- oder grünglasiertes Kristall. Nicht allein daß diese Gegenstände in Kerma überaus reichlich waren, sie zeigen auch Formen und Dekorationen, die sich in diesen Materialien in Ägypten niemals finden. 10. Von den übrigen Funden, als Perlen, Amuletten, Straußfedern, Körben, geflochtenem und geschnittenem Leder, gewebten Stoffen, Geräten aus Knochen, Paletten und Farben, sind nur die auf Kleider genähten Ornamente aus Mica (Glimmer), ferner ein teppichartiger Stoff, vielleicht aus Flachs,

Palmfasern- und Straußfedernschmuck erwähnenswert. Unter den Mica-Ornamenten, die namentlich auf die Ledermützen der Frauen aufgenäht waren, ist auch ein zweiköpfiger Adler, der dem österreichischen Doppeladler nicht unähnlich ist, zu bemerken.

Die Untersuchung des ägyptischen Forts von Kerma ergab, daß es wohl in der Hyksosperiode zerstört worden ist; wahrscheinlich wurde der Platz im Sturm genommen und die Garnison durch Feuer verbrannt oder vertrieben. Noch wahrscheinlicher hatten sich die lokalen Stämme in einem Aufruhr erhoben, als während der Hyksosperiode die ägyptische Verwaltung Nubiens zu Hause keine Unterstützung mehr fand.

Die amerikanische Expedition hat endlich auch den eigentlichen nubischen Friedhof von Kerma gefunden; aber Reisner will noch kein vollständiges Gemälde der nubischen Totengebräuche geben. Doch werfen die bei den Begräbnissen der Nubier üblichen Opfer einiges Licht auf die Opfer bei den Begräbnissen des ägyptischen Friedhofs in Kerma. Die nubischen Scheiks wurden in großen Rundgruben begraben, die mit Tumuli bedeckt wurden, wie auf dem ägyptischen Friedhof. Aber statt von 10 bis 30 menschlichen Opfern wurde der nubische Scheik nur von 1 bis 3, wahrscheinlich seinen Frauen, ins Grab begleitet; aber dann von 5 bis 30 Ziegenböcken. Somit scheint eine Gewohnheit bestanden zu haben, gemäß der Ziegenböcke an der Stelle von Verwandten oder Sklaven, die das persönliche Opfer nicht auf sich nehmen wollten, mitbegraben wurden (dieser Ersatz von Menschenopfern durch den Ziegenbock ist angesichts der Rolle, welche der Ziegenbock in dem altisraelitischen Gottesdienst des Versöhnungstages spielte, von religionsgeschichtlicher Bedeutung! Anm. des Referenten). — In dem nubischen Friedhofe fand sich auch ganz außerordentlich viel Gold, das zur Dekoration in der mannigfaltigsten Weise verwandt worden war. Dieses Gold mag von der abyssinischen Grenze hergekommenes Alluvialgold gewesen sein; doch sind noch viele und umfangreiche Untersuchungen zu machen, bis Sicherheit über die alten Handelswege von Ägypten und Nubien aus nach dem Süden und über die Ausdehnung der Nilschiffahrt in diesen entlegenen Zeiten gewonnen werden kann. *MAX MAAS-MÜNCHEN.*

NEKROLOGE

Louis Braun †. Am 18. Februar starb in München der bekannte Schlachtenmaler Louis Braun. Er kam am 23. September 1836 in Schwäbisch Hall in Württemberg znr Welt und er studierte zunächst bei Neher an der Stuttgarter Kunstschule, später in München und Paris. Seine Tätigkeit als Genremaler trat bei ihm, der die Kriege von 64, 66 und 70 mitgemacht hatte, immer mehr hinter die des Schlachtenmalers zurück. Im Verein mit befreundeten Landschaftsmalern malte er eine große Reihe von Panoramen und Dioramen. Einen Saal des Café Luitpold in München schmückte er 1889 mit 23 Schlachtenbildern aus dem siebziger Krieg. *A. M.*

In **Maloja** ist **Mario Segantini,** ein Sohn des großen Malers, im Alter von 27 Jahren nach längerer Krankheit gestorben. Mario Segantini war ursprünglich Maler, ohne Erfolg; hatte sich jedoch vor mehreren Jahren in Berlin zum Flieger ausgebildet und sich darauf in Mailand niedergelassen, wo er Fluglehrer werden wollte. Bei Ausbruch des Krieges verließ er Mailand und kehrte nach Maloja, wo noch die Witwe Segantinis lebt, zurück.

PERSONALIEN

Der **Verband deutscher Illustratoren** wählte in seiner letzten Hauptversammlung folgende Herren in den Vorstand: zum ersten Vorsitzenden Joh. Bahr, zum stellvertretenden Vorsitzenden Emil Doepler d. J., zum Schriftführer Hermann Tischler, zum zweiten Schriftführer Paul Brockmüller, zum Kassenwart Heinrich Binde.

DENKMÄLER

Frankfurt a. M. Im vergangenen Quartal wurde ein dem Andenken **Theodor Körners** gewidmetes **Denkmal,** ausgeführt von Bildhauer Stock, enthüllt und der Obhut der Stadt übergeben. Es ist eine nackte männliche Figur von herkulischem Körperbau, scharf zur Seite sehend, sich auf ein gewaltiges Schwert stützend. Weder in der Idee glücklich noch in der Ausführung gelungen, mag es wieder einmal zeigen, wie gefährlich es ist, wenn ein unverantwortliches Komitee von Bürgern ein solches Werk in Auftrag gibt und über seine Ausführung entscheidet, das dann nachher die Stadt wohl oder übel übernehmen muß. So hat denn auch ein von dem Städtischen Ausschuß für Künstlerhilfe ausgeschriebener Wettbewerb ein anderes Ergebnis gehabt. Es handelte sich um die Entwürfe für d r e i B r u n n e n, deren einer auf dem neuen Waldfriedhof aufgestellt werden sollte. Das Preisgericht zeichnete von den eingelieferten Arbeiten acht mit Preisen aus, konnte sich aber nicht entschließen, einen von den Entwürfen zur Ausführung zu empfehlen. So ruht die Angelegenheit bis nach dem Kriege, wo dann vielleicht auch die im Felde stehenden Frankfurter Bildhauer sich an einem Wettbewerb beteiligen können.

WETTBEWERBE

Der **Verein** der **Plakatfreunde** E. V. zu Berlin veranstaltet im Auftrage des Verlages Gustav Kiepenheuer in Weimar einen **Plakatwettbewerb** für eine neue politische Zeitschrift. An Preisen stehen 850 Mark zur Verfügung. Preisrichter sind u. a. Dr. Albert Brinckmann, Emil Orlik, Paul Scheurich.

ARCHÄOLOGISCHES

Deutsche archäologische Arbeit in Griechenland. Die Arbeit des Deutschen Archäologischen Instituts hat trotz des Krieges durch Weiterführung ihrer Veröffentlichung ihren Fortgang genommen. Das wurde ermöglicht, indem die Leiter der Zweiganstalten in Athen und Rom auf ihren Posten blieben, bis Professor Delbrück von dem Tarpeischen Felsen nach Berlin zurückkehren mußte. Der Leiter des Athenischen Instituts, Professor Karo, weilt noch dort. Das Reich hat wie in Friedenszeiten die Mittel weiter gewährt. Der Leiter der Römisch-Germanischen Zentralkommission in Frankfurt, Professor E. Ritterling, hat auf den ersehnten Ruhestand verzichten müssen, da sein berufener Nachfolger, Dr. Walther Barthel, bei Ban de Sapt den Heldentod fürs Vaterland gestorben ist. Die jüngeren Angehörigen des Instituts haben sich alle dem Vaterland zur Verfügung gestellt.

In Athen ruht die Arbeit nicht. Das Institut veranstaltet Ausgrabungen am Dipylon. Die Grabungen in Pergamon mußten der örtlichen Verhältnisse halber in

diesem Jahre unterbleiben. Ebenso war es nicht möglich, die Arbeiten in Pompeji auszuführen.

Bis zum Ausbruch des italienischen Krieges konnte in Rom die wissenschaftliche Arbeit wie in normalen Zeiten fortschreiten. Dr. Koch führte die Erforschung der Nekropole von Bieda zu Ende. Dr. Nachod bearbeitete Kammergräber von Canosa, Dr. von Stockar untersuchte gemeinsam mit Delbrück den Bezirk unterhalb des Palatin, in dem S. Maria Antiqua liegt. Die Ausgrabungen am Karameikos in Athen unter Mitwirkung von A. Brückner erfreuten sich der lebhaftesten Förderung der griechischen Behörden auch im Kriege. Unter den Arbeiten der Römisch-Germanischen Kommission nahmen die Grabungen des Herrn Wolff auf dem Salisberg bei Kesselstadt ihren Fortgang, die die für die Geschichte der Limesanlagen sehr wichtige Auffindung eines zweifellos zu einem Erdkastell gehörigen Bades aus dem ersten Jahrhundert zur Folge hatte.

AUSSTELLUNGEN

Von den **Frankfurter Kunstsalons** brachte der Schneidersche eine dem Andenken des in Serbien gefallenen Fritz Grätz gewidmete Ausstellung, die eine gute Vorstellung von seiner etwas spröden, aber ehrlich charakterisierenden, mehr auf das Lineare, als auf das Malerische ausgehenden Kunst vermittelte. Bei Schames beanspruchte nach einer umfassenden Vorführung von Werken E. R. Weiß' eine Ausstellung von Werken Emil Noldes größeres Interesse, von dem hier wohl zum erstenmal eine größere Zahl von Bildern gezeigt wurde. Auch hier mußte trotz manchem befremdend Erscheinendem seine große und vielfältig differenzierende Kraft des Ausdrucks anerkannt werden, die bei den figürlichen Kompositionen etwa in dem »Alten Pascha«, »Findung Mosis« ihren Höhepunkt hatte und in den »Drei Russen« ein rassenpsychologisches Meisterstück lieferte. Seine Meerbilder mußten auch Fernerstehende durch die Stärke der Einfühlung in rein naturhaftes Geschehen und die prachtvolle koloristische Behandlung in ihren Bann zwingen. Der Kunstverein widmete wie gewöhnlich vor Weihnachten seine Säle vorwiegend der Frankfurter Kunst und brachte zu Anfang des Jahres eine Ausstellung von Werken des Münchener Malers Max Feldbaur, die eine gute Anschauung von der tüchtigen, malerisch feinfühligen Kunst gaben, die sich zurzeit offenbar mit besonderer Vorliebe dem vielfältigen Problem der Pferdedarstellung widmet.

München. Im Kunstausstellungsgebäude am Königsplatz veranstaltet die **Neue Sezession** im März eine große Weisgerber-Gedächtnisausstellung. — Die **Alte Sezession** wird wie alljährlich im gleichen Haus auch dieses Jahr eine Sommerausstellung in der üblichen Weise abhalten, ebenso die **Münchener Künstlergenossenschaft** im Glaspalast. *M.*

Rheinische Kunstausstellungen. Im Kölner Kunstverein wird am 23. Februar eine Ausstellung neuerer deutscher Kunst aus Kölner Privatbesitz eröffnet, über die hier noch ausführlich berichtet werden soll. Im Lichthole des Kunstgewerbemuseums haben Freunde des in der Champagne gefallenen Kölner Malers Michael Brunthaler eine Ausstellung von Bildnissen, Landschaften und Stilleben aus seinem Nachlasse veranstaltet. — In der Kunsthalle zu Düsseldorf wurden mehr als 70 Gemälde und Studien des 1915 im Osten gefallenen Landschaftsmalers Carl Jutz d. J. aus der Gedächtnisausstellung verkauft. Der etwas zu fruchtbare Wilhelm Lucas, der auch auf den Berliner Kunstausstellungen regelmäßig vertreten ist, bewies in einer Folge sehr farbiger Straßenbilder aus Münster i. W., Paderborn und Düsseldorf einen erfreulichen Aufschwung seiner im Impressionismus wurzelnden Landschaftskunst. — Im Kaiser-Wilhelm-Museum zu Krefeld füllen die prächtigen Interieurs, besonders aus den Schlössern zu Würzburg und Brühl, von Prof. August von Brandis in Aachen den großen Oberlichtsaal. Außerdem stellt der jetzt an der Kölner Kunstgewerbeschule wirkende Prof. Ernst Riegel zahlreiche Gold- und Silberschmiedearbeiten, sowie Arbeiten aus anderem Metall und Halbedelsteinen aus. — Josef Urbach, der als Lehrer an der Essener Kunstgewerbeschule tätig ist, fesselt mit seinen Gemälden, die das Kunstmuseum in Essen ausgestellt hat. Josse Goossens, der von Düsseldorf nach München ging, bringt gleichfalls eine Sammelausstellung. — Die Gesellschaft für Literatur und Kunst in Bonn hat eine Ausstellung »Deutsche Maler« veranstaltet, in der besonders die Meister der alten Berliner Sezession, Liebermann, Leistikow, Corinth, K. v. Kardorff, Breyer und U. Hübner vertreten sind. *C.*

Hamburg. Innerhalb fünfviertel Jahren haben die Hamburger Künstler drei örtlich begrenzte größere Ausstellungen veranstaltet. Das ist mehr als das sonst für derlei Unternehmungen übliche Maß. Die Leitung des Kunstvereins scheint diese Empfindung geteilt zu haben. Denn in einem Rundschreiben führt sie zur Begründung dieser Erscheinung den Wunsch an, den Künstlern in ihrem Bestreben, über die schwere Zeit hinweg zu gelangen, behilflich zu sein. Gleichwohl ist die Sache nicht frei von einem Haken, wie ihn derlei an das Pflichtgefühl der Kauffähigen gerichtete Aufforderungen ja allemal haben. Diese können dadurch leicht zu der Annahme verleitet werden, daß es sich um minderwertige Ladenhüter handelt. Auf der jetzt in den Räumen des Kunstvereins eröffneten dritten Ausstellung wird wirkliche Kunst geboten, die sich überall sehen lassen kann. Vorab gilt dies von den Bildnistafeln des R. Zeller, der bei breitem Strich und flottem Anhieb unter einem nicht gewöhnlichen Aufwand von vornehmlich grauen Haupt- und Mitteltönen und unter Vermeidung von jeglichem Farbenüberschwang das Interesse des Beschauers vor allem geistig zu binden bemüht ist, was ihm denn auch in einwandfreier Weise gelingt. Momme Nissen hat ein Brustbild Papst Pius' X. ausgestellt, an dem das mild und gütig blickende Auge des dargestellten Kirchenfürsten den Beschauer kaum weniger interessiert als die Frage, wie der ketzerische schleswigsche Künstler Se. Heiligkeit dahin gebracht, ihm zu sitzen. Daß bei dem reichen Wechsel in den Bildungen der niedersächsischen Landschaft und bei der Liebe, mit der die hier beheimateten Künstler an dieser hängen, auch auf unserer Ausstellung das Landschaftsbild vorherrscht, bedarf wohl keiner besonderen Erwähnung. Die Arbeiten von Ernst Eitner, Fr. Schaper, Carl Rahtjen, Richard Hünten fallen zunächst angenehm ins Auge. Eduard Steinbach hat einen Ausschnitt aus dem übereisten Elbhafen und eine Vedute aus dem Alt-Hamburger Abbruchsquartier beigesteuert. Sophus Hansen, der als Schilderer junger, in maienlinde Landschaften hineinversetzter, sinnierender Menschenkinder eine gewisse Geltung erlangte, hat mit einem großzügig aufgefaßten, vornehmen Innenraumbild, das mit seiner überaus diskreten Pinselführung wieder einmal die große Eignung des Pointillismus für die Gewinnung von gesteigerten Raum- und Tiefenwirkungen dartut, den Vogel abgeschossen. Einige das Tier- und Landschaftsleben Islands behandelnde Gemälde und Farbendrucke erinnern daran, daß der furchtbare Krieg, den wir jetzt durchkämpfen, in Fr. Lißmann einen der Besten und Zukunftsvollsten aus der Künstlerschar in Hamburg als Opfer eingefordert hat. *h. e. w*

SAMMLUNGEN

Johann Georg Ziesenis und Friedrich Aug. Tischbein. Drei Neuerwerbungen des Kestner-Museums, Hannover. In den Besitz des Kestner-Museums gelangten zwei bisher unbekannte bedeutende Gemälde der deutschen Schule des 18. Jahrhunderts. Das eine der beiden Bilder ist das Porträt eines unbekannten, älteren Herrn[1]) mit glattrasiertem, von grauem Haar umrahmten freundlichem Antlitz, der mit gutmütigen, aber intelligenten Augen den Beschauer anblickt. Er trägt einen dunkelvioletten Rock mit mattweißer Binde, Spitzenfichu und Spitzenbesatz am Ärmel. Die Farben des Gesichtes erscheinen besonders hell und frisch durch das Gegenspiel der gedämpften Töne im Gewande und im dunklen, graugrün abschattierten Hintergrunde. Besonders wertvoll macht das Bild die Signatur: J. G. Z., 1775, durch die das Gemälde als Johann Georg Ziesenis einwandfrei festgestellt ist. Stilistisch sticht es von den meisten der in der Darmstädter Ausstellung gezeigten Bildern des Meisters ein wenig ab durch die weichere Behandlung der Kontur und eine größere Zartheit in den Übergängen von Licht zum Schatten. Merkwürdigerweise steht dieses Brustbild hierdurch der etwa zu derselben Zeit entstandenen Porträtstudie Friedrichs des Großen im Provinzial-Museum zu Hannover nahe, bei dem verschiedentlich die Autorschaft Ziesenis' angezweifelt wurde[2]). Da unser Bild die echte Signatur des Künstlers trägt, so muß die hier zutage tretende malerischere und weichere Modellierung doch als für die Spätzeit Johann Georgs charakteristisch angesehen werden, wodurch auch die Zweifel an der Bildnisstudie des großen Königs einigermaßen zerstreut werden.

Etwa gleichzeitig mit diesem Gemälde, das dem Museum als Geschenk des Herrn Geheimen Justizrats Haccius überwiesen wurde, gelangte eine ausgezeichnete Miniatur[3]) in den Besitz der Sammlung, die ein Werk Johann Georg Ziesenis' und zwar das Bildnis des Generalfeldmarschalls von Spörken im Besitz des Herzogs von Cumberland[4]) wiederholt. Die Wiederholung aber ist keine sklavische. Statt der Tabakdose dort hat der Feldherr hier einen Stock in der Rechten, der Dreispitz, der auf dem Felsstück liegt, ist auf der Miniatur kleiner, die Uniform ist anders, besonders die Litzen an den Ärmeln stimmen mit denen auf dem Bilde nicht überein, der Hintergrund ist reicher mit Wolken belebt, und der Graf macht auf der Miniatur durch die stärkere Betonung der Stirnfalten einen älteren Eindruck als auf dem Gemälde. Wenn wir die Abweichungen zwischen Bild und Miniatur beachten, die erweisen, daß wir nicht eine wörtliche Abschrift des Originals vor uns haben, und wenn wir die gute Qualität der Miniatur in Rechnung ziehen, so erscheint es nicht ausgeschlossen, daß in dem kleinen Bildnis ein Werk von des Meisters eigener Hand vorliegt.

Ein weiteres, neuerworbenes Gemälde ist das Brustbild einer etwa 45jährigen Dame[5]) mit frischem, vollem Gesicht, roten Wangen und grauen, blanken Augen. Ein großer gelber Schleier bedeckt fast völlig die Schultern und das weiße hochgegürtete Kleid. Ein hutartiger Kopfputz mit gelbgesticktem Bande und schwarzem Federbusch krönt das schöne aschblonde Haar. Den Hintergrund bildet — da die Ecken braun abgedeckt sind — ein dunkelgraugrün abschattiertes Oval. Dieses Bild trägt keine Künstlersignatur, läßt aber auf den ersten Blick erkennen, daß wir ein Werk Friedr. Aug. Tischbeins[6]) vor uns haben, mit dessen sonstigen Gemälden z. B. dem Bildnis der Anna Amalie, Herzogin von Sachsen-Weimar, im Gleimhaus zu Halberstadt[7]) es stilistisch aufs engste verwandt ist. Die auf der Rückseite befindliche alte Inschrift klärt uns über die Dargestellte auf: Es ist Frau von Ramdohr, die Gemahlin des Juristen und Kunstschriftstellers Basilius von Ramdohr, die in erster Ehe mit dem Grafen von Oberg vermählt war. Die schöne Frau stammt aus der bekannten hannoverschen Familie von dem Busche, wurde am 31. Oktober 1752 geboren und starb in Hannover, ihrer Vaterstadt, am 29. September 1807. Das Gemälde ist in den letzten Jahren des 18. Jahrhunderts entstanden, also zu der Zeit, da Friedrich August Tischbein in der Nähe Hannovers in Arolsen und Pyrmont als Hofmaler des Fürsten von Waldeck tätig war. Das Bildnis kommt direkt aus Privatbesitz und bildet zusammen mit den genannten Werken von Ziesenis eine erfreuliche Bereicherung der städtischen Kunstschätze. *P. E. Küppers.*

1) Öl auf Leinwand, hochrechteckig 66,5×51 cm.

2) In seiner Besprechung der Jahrhundertausstellung im Hannov. Kurier 10. Juni 1914 morgens strich V. C. Habicht das Bild aus dem Werk Joh. Georgs.

3) Elfenbein, hochrechteckig 9,2×7,7 cm.

4) Abb. Deutsches Barock und Rokoko II. S. 455. Nr. 765.

5) Öl auf Leinwand. Hochrechteckig 70,5×55,5 cm.

6) Um Verwechslungen vorzubeugen, lasse ich den Vornamen Johann fort.

7) Abb. Das Bildnis in Leipzig Tafel 59.

Der Verwaltungsausschuß des **Germanischen Nationalmuseums** hat das Millionenvermächtnis, das ihm der Rentner Anton Bürgel in München zur Erinnerung an seinen Vater, den Baumeister Johann Nepomuk Bürgel, in Höhe von 1200000 Mark hinterlassen hat, dem Stammvermögen des Museums zugewiesen. Das Museum wird damit in den Stand gesetzt, den Wechselfällen der Zeiten mit größerer Sicherheit entgegen zu sehen als bisher. Zunächst gestattet die Erbschaft die Hauptaufgabe, die Erweiterung des Museums, wenigstens teilweise zu lösen. Und darüber hinaus wird die Stiftung für alle Zeiten zur Förderung der Anstalt dienen. Sie ist die größte, die dem Museum seit seiner Gründung zuteil geworden ist.

Karlsruhe. Die **Große Kunsthalle** erwarb 1915, trotz der ungünstigen Zeitverhältnisse, für die Gemäldegalerie folgende Ölgemälde: von dem begabten Trübnerschüler Oskar Hagemann-Kiel, jetzt in Berlin, »Mohr mit Papagei«, von dem namentlich in koloristischer Hinsicht hervorragenden Ferd. Kellerschüler Hermann Göhler-Karlsruhe »Motiv aus dem Schwetzinger Park«, von dem feinsinnigen Thomaschüler Otto Leiber-Straßburg, jetzt in München, eine »Ansicht von Spitzbergen«, von dem L. Dillschüler Wilh. Volz ein brillantes »Interieur« aus dem Barockschlosse Favorite bei Rastatt, von dem Ferd. Kellerschüler Hans Brünner und dem L. Dillschüler G. Münch-Mannheim je eine nicht eben allzu hervorragende »Herbstlandschaft«, von dem talentvollen Schönleberschüler Hans Reeger-Kiel »Der Steinklopfer«, von dem Trübnerschüler H. Goebel, dem Thomaschüler Otto Marquardt-Konstanz und der Fehrschülerin Dora Horn-Zippelius je ein Blumenstück. Ferner von dem bekannten Landschafter Karl Langhammer-Berlin eine qualitätsvolle Sommerlandschaft, und von dem Tiermaler Prof. Julius Bergmann-Karlsruhe ein toniges, stimmungsvolles »Tierstück« in Mondbeleuchtung. Eine namhafte Bereicherung bilden sodann sechs prachtvolle, aus römischem Privatbesitz erworbene, kolorierte Kreidezeichnungen von Anselm Feuerbach: Weibliche Figur aus »Hafis«, stehende und sitzende Iphigenie, Nanna als Lucrezia Borgia, Medea, Beatrice, Entwürfe zu den betreffenden Bildern in München, Darmstadt, Frankfurt, Mannheim und Karlsruhe.

Für das »**Hans Thoma-Museum**« schenkte der Altmeister ein großes, dreiteiliges Bild seiner letzten Zeit »Die Quelle«, das in seiner feinen, silbrigen Farbenwirkung und der monumentalen Zeichnung von ganz besonderer, gedankentiefer Schönheit ist.

Umgestaltung Münchner Sammlungen. Im Finanzausschuß des bayerischen Landtages haben die neuen Pläne betreffend Umgestaltung verschiedener Münchner Sammlungen volle Billigung gefunden. Nach diesen auf Generaldirektor Dörnhöffer zurückgehenden Plänen wird die **Neue Pinakothek** dauernd erhalten und im Obergeschoß eine vorwiegend nationale Galerie aus dem Zeitalter Ludwigs I. sowie eine Sammlung deutscher Gemälde des 17. und 18. Jahrhunderts eingerichtet. Im Erdgeschoß soll die Graphische Sammlung dauernd untergebracht werden. Die modernen Gemälde (d. h. wohl die nach 1860 entstandenen Werke) sollen bis auf weiteres in den Räumen des Kunstausstellungsgebäudes am Königsplatz zusammen mit der modernen Plastik zum erstenmal übersichtlich vorgeführt werden. Nach den Worten des Kultusministers bleibt die Errichtung eines besonderen Neubaues für die moderne Galerie ein frommer Wunsch, dessen Erfüllung auf bessere Zeiten zurückzustellen ist. Die antike Kleinkunst, d. h. die Vasensammlung und das Antiquarium sollte bekanntlich ursprünglich in dem Gebäude am Königsplatz untergebracht werden, das so lange der Sezession als Heim diente, um dort das richtige Gegenstück zu der gegenüberliegenden Glyptothek zu bilden. Diese ideale Vereinigung findet also vorläufig nicht statt, soll sich aber vollziehen, sobald man für die moderne Kunst eine noch bessere Unterkunftsstätte gefunden haben wird. Bis dahin wird das bisher in der Neuen Pinakothek untergebrachte Antiquarium mit der Vasensammlung in einem Teil des Erdgeschosses der Alten Pinakothek vereinigt und beide werden zu besserer Wirkung gebracht, als dies bisher der Fall war. Die sonst noch freiwerdenden Räume des Untergeschosses der Alten Pinakothek werden voraussichtlich zur Aufstellung eines Teils der primitiven Gemälde, sowie zu Bureaus und Depotzwecken verwendet werden. Für heute sei nur soviel zu diesen neugeplanten Maßnahmen bemerkt, daß fraglos in den bisher von der Sezession bewohnten Räumen am Königsplatz die modernen Gemälde, vor allem Leibl, Schuch, Trübner, Keller, Habermann, Marées und Liebermann, sowie die modernen französischen Bilder unendlich viel besser zur Geltung kommen werden, als in der Neuen Pinakothek, bei der der Mangel an kleineren gutproportionierten und gut belichteten Sälen höchst empfindlich ist. Eine Schwierigkeit in der Unterbringung der modernen Kunst in dem genannten Ausstellungsgebäude besteht nur darin, daß einmal eigentliche Kabinette fehlen und es nicht ganz einfach sein wird, solche zu schaffen, zumal der Raum ziemlich beschränkt ist. Dann aber wird, abgesehen davon, daß das Sezessionsgebäude sehr rasch gefüllt sein wird, es nicht ganz leicht sein, bei der Herübernahme der Gemälde eine einheitliche Grenze nach oben zu ziehen. Auf jeden Fall ist es aber in höchstem Maße zu begrüßen, daß sowohl die modernen Gemälde in Räumen aufgestellt werden, wo sie dann wirklich zur vollen Geltung gelangen und daß die zum Teil sehr bedeutenden Erwerbungen des bayerischen Staates von Werken moderner Plastik endlich das Licht der Öffentlichkeit erblicken. Was die Ausgestaltung der Neuen Pinakothek anlangt, so ist gewiß der Gedanke einer großen Ludoviciana sehr glücklich und ein Ausbau der Sammlung nach der Seite hin, die gerade für München in Betracht kommt, höchst erwünscht. Im übrigen wird die Kritik erst dann richtig einsetzen können, wenn die nun einmal genehmigten Pläne ganz zur Ausführung gelangt sind. *A. L. M.*

Herr Morgan hat sich nun endlich zu einer bedeutenderen Schenkung an das **Metropolitan Museum** in **New York** entschlossen. Er übermittelte ihm das große Altarwerk Raffaels, die Madonna der Nonnen von S. Antonio, wobei er dafür sorgte, daß man allgemein die Kunde verbreitete, dies sei der schönste Raffael, den Amerika besitze. Darüber läßt sich nun sehr streiten. Vor allem aber ist zu sagen, daß die Gabe für einen Morgan mager genug ist. Hatte man auch längst nicht mehr erwartet, daß er die ganze Sammlung seines Vaters schenkt, so hoffte man doch auf einen in sich geschlossenen wertvollen Teil. Nun ist aber gerade die Sammlung älterer Gemälde, von den schon verkauften französischen und englischen Bildern abgesehen, der schwächste Teil der Morganschen Sammlungen und Morgan jr. hat es sich so wieder mal so billig wie möglich gemacht, nachdem sein erster Vorschlag, nur die relativ geringen Kosten für die seinerzeitige Aufstellung der Morganschen Sammlungen im Metropolitan Museum zurückvergüten zu wollen, von Direktor Robinson in feinster Weise abgelehnt worden war — worüber der im Bulletin des Metropolitan Museums erschienene Briefwechsel in ebenso interessanter wie amüsanter Weise Aufschluß gewährt.

Dem immer mehr wachsenden Interesse und Verständnis für Cézanne kommen zwei größere Ausstellungen entgegen: bei Montross und in der Modern Gallery. *a. l.*

Frankfurt a. M. Die **Bibliothek des Kunstgewerbemuseums** hat, wie in der »Frkf. Ztg.« kürzlich näher berichtet wurde, durch zunächst leihweise erfolgende Einstellung der Büchersammlung des 1902 verstorbenen Herrn J. H. Jeidels aus Frankfurt a. M. einen höchst bedeutenden Zuwachs erfahren. Jeidels war selbst Besitzer einer Sammlung von Werken der Edelschmiedekunst und hatte sich die Aufgabe gestellt, eine möglichst vollständige Bibliothek über dieses Gebiet zusammenzubringen. Da er hierbei von wissenschaftlicher wie von buchhändlerischer Seite dauernd sachkundig beraten wurde, so ist dabei etwas außerordentlich Gutes zustande gekommen. Von die vorgeschichtliche Zeit behandelnden Einzelforschungen sind besonders die auf Schmuckgegenstände bezüglichen Abhandlungen gesammelt, was in gleicher Weise von den Erzeugnissen der griechischen und römischen Edelschmiedekunst gilt. Besonders reich ist die Literatur über Ringe und ebenso die in engem Zusammenhang mit dem antiken Schmuck stehende Gemme. Im Mittelalter überwiegt naturgemäß das Kirchengerät, dessen Denkmäler in zahlreichen Werken gesammelt erscheinen: die Heiltumsbücher sind wohl vollständig vertreten. Für die Geschichte des Zunftwesens ist interessant eine Sammlung von Ordnungen des 16.—18. Jahrhunderts aus Frankreich, Spanien und Italien. Die Theoretiker und die führenden Persönlichkeiten der Renaissance dürfen nicht fehlen: Dürer, W. Jamnitzer, Cellini, dessen Selbstbiographie in 33 verschiedenen Ausgaben vorliegt. Für Spanien sind wichtig die drei Stilperioden vertretenden Mitglieder der deutschen Goldschmiedefamilie der Arphe: von den ersten Ausgaben der Werke des jüngsten von ihnen, Juan, besaß bisher nur eine einzige deutsche Bibliothek ein Exemplar.

Von Werken über die Technik der Goldschmiedekunst sind die Probierbüchlein besonders wichtig: die Anleitungen für Goldschmiede sind mehr Vorlagenwerke für Ornamente und Formen.

Die Literatur über Email bildet eine Abteilung für sich. Die 5000 Bände umfassende Sammlung wird für Spezialforscher auf diesem Gebiete ein unentbehrliches Rüstzeug sein, und durch ihre Einverleibung rückt die Bibliothek des Frankfurter Kunstgewerbemuseums, die schon längst über die Aufgabe einer Schul- und Handbibliothek hinausgewachsen war, in die vorderste Reihe der Institute dieser Art ein. An der Gesamtzahl der Bände wird sie nur durch die Berliner Kunstgewerbebibliothek übertroffen.

* * *

AKADEMIEN

An der **Dresdner Kunstakademie** sind jetzt nicht weniger als vier Lehrstühle frei: an Kuehls Stelle ist Robert Sterl getreten, und da nun auch Zwintscher gestorben ist, so sind im Malsaal zwei Stellen frei, außerdem ist die Stelle Prells, der ja in den Ruhestand getreten ist, noch nicht wieder besetzt. Endlich ist der Lehrstuhl für Architektur frei. Irgendwelche Eile hat die Besetzung aller dieser Stellen nicht, denn es sind nur rund 50 Akademieschüler vorhanden, alle anderen stehen im Felde, und an einen starken Zuzug von Schülern ist nicht zu denken, da ja die Kunstakademie seit 1914 eine Hochschule ohne Unterklassen ist. Auch die Rederei in auswärtigen Blättern, es fehle in Dresden seit Kuehls Tode an einer überragenden Künstlerpersönlichkeit, ist ganz gegenstandsloses Geschwätz, denn jetzt während des Krieges könnte eine solche sogenannte überragende künstlerische Persönlichkeit auch nichts Besonderes für Dresdens Kunstleben leisten. Kuehls Bedeutung für Dresden lag allerdings in seiner Begabung für Kunstausstellungen, aber hier ist wohl niemand im Zweifel, daß er mit seinem künstlerischen Unternehmertum, wenn man so sagen darf, abgewirtschaftet hatte und für seinen Ruhm auf diesem Gebiete gerade rechtzeitig starb. Ob es nun aber gelingt, wieder einen Maler zu gewinnen, der abgesehen von seiner Künstlerschaft auch dieselbe Begabung zum Anordnen von Ausstellungen haben wird wie Kuehl, das ist die reine Glückssache. Man hat von Kuehls derartiger Begabung vorher auch nicht das mindeste gewußt. Große Ausstellungspolitik aber ist im Kriege sowieso unmöglich; es ist also gleichgültig, ob die Stelle des Vorstandes eines Malerateliers gegenwärtig freibleibt, denn vier sind mit Bantzer, Bracht, Gußmann und Sterl ganz einwandfrei und vor allem für den Bedarf der wenigen Schüler zureichend besetzt. Es handelt sich höchstens darum, im Malsaal die vorhandenen Kräfte anders zu verwerten und eine Kraft für Aktsaal und etwa für Graphik zugleich zu gewinnen. Graphischer Unterricht an der Kunstakademie ist viel nötiger als die Wiederbesetzung des Lehrstuhls für Architektur, der in der kurzen Zwischenzeit, da Bestelmeyer ihn inne hatte, von der Professur an der Technischen Hochschule getrennt war, während sein Vorgänger Wallot sowohl an der Technischen Hochschule wie an der Kunstakademie tätig war und zwar ohne daß eine der beiden Anstalten darunter zu leiden hatte. Es ist durchaus irreführend, wenn dies in der Deutschen Bauzeitung behauptet wird, und wenn es da weiter heißt: die Tätigkeit des Architekturprofessors müßte an einer der beiden Anstalten zum Nebenamte herabsinken: »träfe das zufällig die Akademie, so wäre es doppelt bedauerlich, weil hier die Baukunst losgelöst von belastenden Nebenfächern in ihrer vollen Eigenschaft als Kunst und in Verbindung mit den übrigen Zweigen der Kunsttätigkeit gelehrt wird oder doch gelehrt werden sollte und weil hier ein Künstler mit persönlicher Eigenart und mit natürlichem Drang nach vorwärts Gelegenheit fände, sich frei zu entfalten und auch seine Schüler in freier persönlicher Kunstübung zu erziehen; die Akademie wäre so die Stätte für die Kunst eines wirklichen Könners, und das sollen doch wohl nach allgemeinem Empfinden die Lehrstätten an Kunstakademien sein.« Das sind nichts weiter als leere Worten. Denn wer an der Technischen Hochschule von Wissenschaft unbelästigt nur der Kunst leben will, braucht bloß auf das Belegen der wissenschaftlichen Fächer und damit auf die Abgangsprüfung zu verzichten, dann hat er alles was er braucht. Er kann so dumm bleiben, wie es sein Gemüt nur immer fordert, sein Streben nach Naivität verlangt; er kann nebenbei als Maler oder Bildhauer in der Kunstakademie oder als Musiker im Konservatorium tätig sein; er braucht sich um Statik, Baukonstruktion, die Lehre von der Einrichtung der Gebäude, z. B. auch um das, was heute von einem Schulzimmer verlangt wird, um geschichtliche Bauformen, Baustoffkunde usw. gar nicht zu kümmern, er kann als Könner und Nichtwisser stolz durch die Welt wandeln, ohne daß ihn jemand hindert. Er kann auch mangelhaft vorbereitet sein: dann wird er als Hospitant aufgenommen und genießt in den Zeichensälen wie in den Vorträgen die gleichen Rechte wie ein Vollstudent; denn die Bedingungen für die Aufnahme sind in der Hochschule nicht wesentlich anders als in der Kunstakademie. Der Unterschied ist nur, daß ein junger Architekt, der an die Kunstakademie geht, keine Gelegenheit hat, das zu lernen, was eben ein Architekt wissen **muß**, wenn er selbst als Künstler vor die Wirklichkeiten seines Berufes tritt. Er muß es sich dann durch Selbstunterricht oder durch trübe Erfahrungen aneignen. (Maler-Architekten können hiervon ein Lied singen!)

Die Meisterklassen für Architektur in Berlin sind Fehlschläge: sie wollten in der Kunstakademie über die Technische Hochschule hinaus »Meister« erziehen. Das war Einbildung. Denn das, was der eine Meister lehren kann, das lernt man besser in einem guten Architekturbureau, wo der Vorteil besteht, daß es nicht sich um Projekte aus Wolkenkuckucksheim, sondern um tatsächliche Aufgaben handelt.

Wallot hat sehr bedeutende Schüler gehabt — d. h. er hat die besten Schüler, wo sie auch herkamen, in sein Privatatelier aufgenommen und sie dort fortgebildet. So haben es die anderen Leiter von »Meisterateliers« auch gemacht, z. B. Ende, der stets die »Meisterschüler« in sein Atelier herübernahm. Und sie taten sehr klug daran. Der Staat gebe seine Aufgaben an die besten erreichbaren Architekten, und es werden damit Meisterateliers in genügender Anzahl entstehen. Die Münchner Akademie hat keine Architekten als Schüler, dort lehrt Friedrich Thiersch Architektur für Maler und Bildhauer nebenbei, und die anderen deutschen Akademien halten es ebenso.

Nur in Sachsen unterhält der Staat sich selbst Wettbewerb machende Institute, wofür der selbständige Lehrstuhl für Architektur an der Kunstakademie nur ein Beispiel ist. Es wäre durchaus nützlich, wenn man diesen selbständigen Lehrstuhl jetzt endgültig fallen ließe oder zum mindesten nur die Personalunion wie zu Zeiten Wallots und vorher wiederherstellte. Weit notwendiger als eine architektonische ist eine graphische Professur an der Dresdner Akademie. Auch eine solche bestand schon einmal — ganz ohne Grund hat man sie eingehen lassen!

Verantwortliche Redaktion: Gustav Kirstein. Verlag von E. A. Seemann, Leipzig, Hospitalstraße 11a
Druck von Ernst Hedrich Nachf., G.m.b.H., Leipzig



KUNSTCHRONIK

Neue Folge. XXVII. Jahrgang 1915/1916 Nr. 23. 3. März 1916

Die Kunstchronik und der Kunstmarkt erscheinen am Freitage jeder Woche (im Juli und August nach Bedarf) und kosten halbjährlich 6 Mark. Man abonniert bei jeder Buchhandlung, beim Verlage oder bei der Post. Für Zeichnungen, Manuskripte usw., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Hospitalstr. 11 a. Abonnenten der Zeitschrift für bildende Kunst erhalten Kunstchronik und Kunstmarkt kostenfrei. Anzeigen 30 Pf. die Petitzeile; Vorzugsplätze teurer.

PERSONALIEN

Als **Stadtbaurat in Dresden** und damit als Nachfolger Hans Erlweins ist der Direktor der Breslauer Akademie für Kunst und Kunstgewerbe Architekt Prof. **Hans Poelzig** in Aussicht genommen. In letzter Woche war ein sechsgliedriger Ausschuß der Dresdner Stadtverordneten in Breslau, um dort mit Poelzig zu verhandeln und seine Bauten, namentlich die Ausstellungsgebäude in Scheitnig, zu besichtigen. Die Herren haben überaus befriedigende Eindrücke gewonnen. Poelzig hat die Bedingung gestellt, daß er zugleich an der Technischen Hochschule zu Dresden lehren dürfe. Unrichtig ist die Meldung, er habe den Lehrstuhl für Hochbau an der Technischen Hochschule und an der Kgl. Kunstakademie, wie ihn Wallot seiner Zeit inne hatte, verlangt. Davon kann gar keine Rede sein, denn ein Stadtbaurat für Hochbau in Dresden hat gerade genug zu tun, um alles zu bewältigen, und eine Doppelstellung, wie sie Wallot inne hatte, erfordert ebenfalls die ganze Arbeitskraft eines Mannes. Aber zu einem zweistündigen Wochenkolleg gibt die Tätigkeit des Stadtbaurates die Zeit noch her, und dem Stadtbaurat wäre damit Gelegenheit geboten, sich tüchtige Mitarbeiter heranzuziehen. Für Dresden wäre es sehr wünschenswert, daß die Verhandlungen mit Hans Poelzig zu einem guten Ende kämen. Dresden dürfte sich beglückwünschen, einen so ausgezeichneten Architekten zu gewinnen.

Der preußischen Landeskunstkommission zur Beratung über die Verwendung der Fonds für Kunstzwecke gehören nach den neuesten Berufungen folgende Künstler und Kunstgelehrte als Mitglieder an: Wilhelm von Bode in Berlin, Ludwig Dettmann, jetzt auch in Berlin, Graf von Dönhöff-Friedrichstein auf Schloß Friedrichstein bei Löwenhagen, Otto von Falke in Berlin, Eduard von Gebhardt in Düsseldorf, Wilhelm Haverkamp in Berlin, Ludwig Justi in Berlin, zurzeit im Felde, Arthur Kampf, Heinrich Kayser und Max Liebermann in Berlin, Macco in Düsseldorf, Ludwig Manzel in Berlin, Hans Olde in Kassel, Hans Poelzig in Breslau, Fritz Roeber, Fritz Schaper, Max Schlichting, Franz Schwechten und Louis Tuaillon in Berlin.

NEKROLOGE

Karl Begas, der am 23. November 1845 in Berlin geborene jüngste Bruder von Reinhold Begas, ist 75 Jahre alt gestorben. Außer bei Reinhold Begas war er in seiner Jugend bei dem Bildhauer L. Sußmann an größeren Arbeiten beschäftigt. Ein Aufenthalt in Rom vervollkommnete seine Ausbildung. Die Berliner Nationalgalerie besitzt verschiedene Werke von Karl Begas, unter anderm eine Büste von Marées vom Jahre 1878, den Silen mit dem Bacchusknaben von 1876 und die Geschwister von 1878. Mannigfache Dekorationsstücke in Berlin rühren von ihm her, auch in der Siegesallee ist er mit den Gruppen-Denkmälern von Otto IV. und Friedrich Wilhelm IV. vertreten. Sein Hauptgebiet war das naive Genre und die Bildnisplastik.

Mit **Guglielmo Calderini** (geb. 1840 in Perugia), der in Rom im Alter von 76 Jahren starb, ist einer der hervorragendsten Architekten des modernen Italien dahingegangen. Aus zahlreichen Wettbewerben der sechziger und siebziger Jahre ging er als Preisträger hervor oder erschwerte anderen den Sieg mit glänzenden Konkurrenzentwürfen. Er war der Erbauer des Justizpalastes in Rom, des Arkadenvorhofes der Basilika von S. Paolo und des prächtigen »Hotel Moderno« in Perugia. Auch als Restaurator historischer Baudenkmäler war er tätig und auch als Kunstschriftsteller trat er hervor, so mit einer Studie über Michelangelo. Gottfried Semper ist seinerzeit in mehreren Artikeln in der Kunstchronik und Zeitschrift für bildende Kunst für die Kunst Calderinis eingetreten.

WETTBEWERBE

Die **Berliner Bildhauer-Vereinigung** veranstaltet jetzt einen vorbereitenden **Ideenwettbewerb,** der Gedenktafeln für den Krieg behandelt. Die Entwürfe sind für eine Flugschrift bestimmt, in der die Aktiengesellschaft vormals Gladenbeck Abbildungen zu etwa 25 Ehrentafeln für gefallene Kriegsteilnehmer verbreiten will. Es sollen Gedenktafeln für alle in Betracht kommenden Zwecke entworfen werden. Der Wettbewerb ist zugänglich für die Mitglieder der Bildhauer-Vereinigung und besonders eingeladene Künstler. Das Preisrichteramt übernahmen Professor Ludwig Manzel, Regierungsbaumeister Franz Seeck, Bildhauer Karl Ebbinghaus, Professor Konstantin Starck und Professor Wilhelm Haverkamp.

FUNDE

Ein neuer Frans Hals. In den altmodischen Räumen der Amsterdamer Kunsthandlung Douwes in der Warmoesstraat Nr. 73 ist augenblicklich ein neuentdecktes Bildnis von Frans Hals zu sehen, das in ganz verwahrlostem Zustande, mit großen Rissen und Sprüngen in der Klinik des genannten Händlers und Restaurators Aufnahme fand und hier von seinen geschickten Händen auf neue Leinwand gespannt und völlig wiederhergestellt wurde und jetzt nur darauf wartet, nach einer kleinen Rundreise durch holländische Museen nach seiner Heimat, der Pfarrei von Akersloot, einem kleinen Ort in der Nähe von Alkmaar, zurückzukehren. Die als Halbfigur dargestellte Person ist nämlich der katholische Priester Nicolaus Stenius, der in Akersloot von 1631 bis 1670 das Amt eines Seelsorgers bekleidete und sich, wie aus dem Kirchenarchiv hervorgeht, von Haarlems großem Meister porträtieren ließ. Das Bildnis hing zuletzt ganz unbeachtet in einer dunkeln Ecke in dem Erzbischöflichen Museum zu Utrecht, und niemand vermutete in dieser Ruine, an der kaum etwas erkennbar war und an dem nur die schrecklichen Wunden auffielen, ein Werk des Frans Hals. Auch jetzt würde man es auf den ersten Blick nicht für diesen impressionistischen Maler in Anspruch nehmen, denn es hat einmal natürlich durch schlechte Behandlung gelitten und verloren, und dann vermißt man hier das Halssche Brio und die breite, flüssige Malweise des Meisters; dieses Werk ist nicht mit ein paar kecken Pinselstrichen hingehauen und gibt auch nicht das Geist- und Lebensprühende, das für Hals so charakteristisch ist. Doch darf man des wiedergefundenen Werkes

froh sein. Der Dargestellte steht an einem Schreibpult, er hat eine vom Maler oder dem Maler vorgeschriebene Pose angenommen: seine linke Hand ruht auf dem Pult, das Papier, worauf er schreiben will, festhaltend, und ist in echt Halsscher Verkürzung gegeben; die rechte, etwas schwer und ungegliedert erscheinende Hand liegt vorn am Rande des Pultes und hält mit den gekrümmten Fingern die Feder; das ernste, charaktervolle, von einem kurzgeschnittenen Barte umrahmte Antlitz ist dem Beschauer zugewendet, und die Augen blicken durchdringend und gütig zugleich. Den Kopf mit der hohen durchfurchten Stirn bedeckt ein schwarzes Käppi, schwarz ist auch die Gewandung, die sich nur wenig von dem eine Nuance helleren braungrauen Hintergrund abhebt. Das Bild ist in Lebensgröße. Links oben findet sich das Monogramm des Künstlers und 1650 AET SVAE 45. Das Werk stammt also aus demselben Jahre wie das bekannte Bildnis des Theologieprofessors Johannes Hoornbeek in Brüssel. *M. D. H.*

AUSSTELLUNGEN

München. Der Frauenklub München veranstaltete in der Galerie Helbing unter dem Titel »**Frauenluxus von Einst**« eine sehr interessante Ausstellung, die man jedoch, namentlich in diesen ernsten Zeiten besser »Das Kunstgewerbe im Dienste der Frau« genannt hätte. Um das Zustandekommen dieser wohltätigen Zwecken dienenden Ausstellung und um die äußerst geschmackvolle Aufstellung machten sich Baronin Bissing, sowie Dr. R. Oldenbourg und Dr. E. v. d. Bercken besonders verdient. Es waren durchweg Stücke aus Privatbesitz, die in der Zeit von etwa 1560 bis 1850 entstanden sind: Kostüme, Spitzen, Schirme, Fächer, Dosen, Schmuck, Silber und Porzellan. Unter den Kostümen ragte ein weißes Empirekleid mit feinster Durchbrucharbeit und Goldstickerei (Dr. Schneeli) hervor, das Staatskleid der Königin Amalie von Griechenland (Prof. Dr. Bassermann-Jordan) mit seiner biedermeierischen Fülle erweckte mehr als Kuriosität Interesse. Einen ganz eigentümlichen Reiz besaß die große Vitrine mit Perlstickereien, darunter eine entzückend blumige Sammlung von Beuteln, Kinderhäubchen und Jäckchen aus der Biedermeierzeit (Frau S. Lämmle). Ausgezeichnete Beispiele französischer in Lack (vernis Martin) gemalter Fächer stellten Fürstin Öttingen-Spielberg und Gräfin Pappenheim aus, eine ganze Reihe erlesener Dosen und Fächer des 18. Jahrhunderts aus der Sammlung des jungen Prinzen Friedrich Leopold von Preußen waren in einer eigenen Vitrine vereinigt. In einem zierlichen Stickereirahmen der Rokokozeit aus Elfenbein und vergoldeter Bronze (Frau Lämmle) sah man noch eine nicht ganz vollendete Stickerei eingespannt. Als ein weiteres apartes Kuriosum sei der prachtvolle Papageienkäfig, Empire, vergoldete Bronze, genannt, den ursprünglich Napoleon der Königin von Bayern geschenkt hatte und der später von Lenbach aus dem Nachlaß der Lola Montez erworben wurde. Unter den Silberarbeiten stand das reich ziselierte Taufbecken mit Kanne, um 1700 (Dr. G. Schneeli), obenan; sehr gutes Empiregeschirr stellte Frau J. Böhler aus. Eine Reihe prachtvoller italienischer Stickereien des 17. und 18. Jahrhunderts hatte Herr Pringsheim zur Verfügung gestellt. Während das Porzellan verhältnismäßig schwach vertreten war, machte die reiche Zahl erlesener und seltener Spitzen allein schon diese Ausstellung sehenswert: Venezianische Nadelspitzen aus dem 17. Jahrhundert (Sammlung Pringsheim), vor allem ein großer Kragen in punto a roselline; Alençon- und Argentanspitzen (Baronin Pranckh, Frau v. Leipzig, Frau J. Helbing); Brüsseler Arbeiten, vor allem eine große Klöppelspitze vom Anfang des 18. Jahrhunderts (Gräfin Beust) und ein kleiner Schirm mit venezianischer Nähspitze (Frau v. Hildebrand). Auch der Schmuck war in verschiedenen Gattungen in hervorragender Weise vertreten, es seien nur die Hauptstücke hier kurz genannt: Goldemailschmuck mit Rubinen um 1600 (Frau Hedwig Pringsheim, die auch noch andere treffliche Barock- und Rokokoschmuckstücke zur Verfügung gestellt hatte), ein Anhänger von 1609 (Prof. E. Bassermann-Jordan), Halsschmuck und Ohrgehänge mit Miniaturen auf Elfenbein unter Bergkristall um 1780 (Frau Prinzessin Ludwig Ferdinand), Halsschmuck mit Moosachaten und Perlen um 1815 (Bassermann), Halsschmuck mit Turmalinen und Perlen in emailliertem Goldfiligran vom Anfang des 19. Jahrhunderts (Gräfin Verri della Bosia). Frau v. Lenbach hatte verschiedene interessante Rokoko- und Empireschmuckstücke beigesteuert. Besonderes Interesse aber erregte der künstlerisch untadelige eiserne Schmuck aus der Zeit der Freiheitskriege aus der Königl. Eisengießerei in Berlin aus dem Besitz von Frau Beemelmanns. *A. L. M.*

Die **Berliner Ausstellung der Freien Sezession** hat einen, im Hinblick auf die augenblicklichen Zeitverhältnisse ganz außerordentlichen wirtschaftlichen Erfolg bereits in ihren ersten Wochen zu verzeichnen. Es sind mehr als zwanzig Bilder und Plastiken verkauft, und der Besuch ist andauernd rege. Unter den Käufern auf der Ausstellung erscheint auch diesmal wieder die Stadt Berlin, die drei Bilder erwarb: eine samländische Landschaft von Waldemar Rösler, ein Tulpen-Stilleben von Theodor Hagen, eine »Straße« von Lene Schneider-Kainer. Unter den übrigen Verkäufen sind einige Hauptwerke der Ausstellung: eine weibliche Marmorfigur von Fritz Klimsch, »Maria Himmelfahrtstag« von Hans Thoma, eine »Parkmauer« von Wilhelm Trübner, »Middelburg« von Fritz Rhein. Weiter seien noch genannt: Dora Hitz, Westermayr, Oskar Moll, Theodor Hagen, zwei Bilder von O. Müller, eine Landschaft von Walter Klemm, vier Bronzen von René Sintenis, Maria Slavona, Moriz Melzer, die Mädchenbüste von F. Ronder.

SAMMLUNGEN

Im **Stettiner Museum** hat Otto Hettner ein monumentales Freskogemälde vollendet. Es ist als Probefresko für einen großen Auftrag gedacht, der den Künstler für Jahre hinaus in der Kuppelhalle des Museums beschäftigen würde. Hettner malte in dem sechs Meter großen Gemälde die Sintflut. Sein dramatisch zugespitztes Bild zeigt Akte von stärkster ausdrucksvoller Bewegung. Hettner hat das Werk in der alten, heute fast ganz vergessenen Freskotechnik unmittelbar auf den Kalk an der Wand gemalt. Sein in Farbe gezeichneter großer Karton, der aber von der Farbigkeit des Freskos noch nichts enthält, wird auf der Schwarz-Weiß-Ausstellung der Berliner Freien Sezession zu sehen sein.

Neuerwerbungen des Viktoria- und Albert-Museums in London. Wir lesen im Burlington Magazine (Oktober 1915): Die durch den Tod des Mr. Fitzhenry aus dem Museum zurückgezogenen Leihgaben haben in den Sammlungen französischer und italienischer Plastik empfindliche Lücken zurückgelassen, wenn auch sein Kopf eines Knaben und seine Jungfrau mit dem Christuskind in vergoldeter Bronze durch Ankauf dem Museum erhalten geblieben sind. Der Knabenkopf ist von der 1912 vom Burlington Fine Arts Club veranstalteten Ausstellung her bekannt (abgebildet als Nr. 10 auf Tafel VIII des Ausstellungswerkes). Die Madonnastatuette war in denselben Räumen auf der Ausstellung sienesischer Kunst 1904 zu sehen, wo sie Jacopo della Quercia zugeschrieben wurde. Mit mehr Wahrscheinlichkeit darf sie als ein Werk von Jacopos Schüler Giovannini Turini in Anspruch genommen werden. — Unter

den anderen Ankäufen befinden sich ein sehr merkwürdiger Kopf Johannes des Täufers aus Alabaster, aus Yarnton in Oxfordshire stammend, ein Krummstab aus Wallroßelfenbein und ein Buddhakopf aus blauem Granit aus der Periode der nördlichen Weidynastie, d. h. aus den Jahren 386—549 nach Christus, für die buddhistische Kunst in China das früheste Datum. Die Mehrzahl der Erwerbungen in der keramischen Abteilung verdankt man der Freigebigkeit von Privatleuten. Der nationale Kunstsammlungen-Fonds erwarb für das Museum eine englische Fayenceschüssel (English Delft) aus dem 17. Jahrhundert, die einmal im Burlington Fine Arts Club ausgestellt war (Abbildung auf Tafel 25 des Katalogs). Die Testamentsvollstrecker des Herrn E. B. Ede gaben unter anderem einen Satz schöner Delfter Vasen, eine Kamingarnitur, zum Geschenk. Ein Albarello aus italienischer Majolika aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts, der auf die Verwandtschaft zwischen den spanischen und italienischen Fabrikaten Licht wirft, ist eine weitere wichtige Erwerbung.

Eine historische Sammlung von Papiertapeten hat weitere Fortschritte gemacht, aber es besteht auch das Bedürfnis nach einer gleichen Sammlung von Originalzeichnungen für Buchillustrationen. Sir William Ingram hat jedoch diese Sammlung für das 19. Jahrhundert wesentlich bereichert durch seine Schenkung von mehr als 5000 Zeichnungen englischer Illustratoren dieser Periode, aus denen eine Auswahl getroffen werden darf. Geschenkt wurden ferner Radierungen von dem verstorbenen William Dyce, Probedrucke von Muirhead Bone, die entwertete Zinkplatte der berühmten Radierung »Der Tod des Landstreichers« von Legros, Seymour Hadens Schabkunstblatt »The Haunt of the Mosquito« und eine seltene Radierung von Gainsborough. Die Sammlung Lithographien ist um verschiedene Proben von Conders Kunst vermehrt worden. Herr F. E. Jackson vermittelte die Schenkung einer Reihe bezeichneter Probedrucke von Plakaten, die von ihm selbst, von Joseph Pennell, Frank Brangwyn und andern entworfen waren und die ursprünglich von der Untergrundbahn-Gesellschaft herausgegeben waren. Erwähnen wir ferner eine chinesische Papiertapete, die sehr viel Ähnlichkeit mit den Tapeten in Wotton-under Edge und Ightham Mote zeigen und die im Juliheft des Burlington Magazine 1905 beschrieben sind. Unter den erworbenen Bucheinbänden sind zu nennen der Einband einer 1494 in Augsburg gedruckten Ausgabe der »Postilla Guillermi super Epistola et Evangelia«; ein Exemplar von »La Table de lancie philosophe Cebes, natif de Thebes et Auditeur Daristote« in der Pariser Ausgabe von 1529 mit den berühmten Holzschnitten des Geoffroy Tory, und ein englischer Einband in dunkelblauem Maroquinleder aus der Zeit um 1700. Von den Silberarbeiten heben wir hervor eine silberne Schüssel aus dem 14. Jahrhundert, die aus der Studley Royal Church in Ripon stammt, ein Geschenk des Herrn Harvey Hadden. Herr Talbot Hughes schenkte eine Sammlung Kostüme, hauptsächlich aus dem 18. Jahrhundert, und Sir Charles und Lady Waldstein einen schönen Chormantel, der der Überlieferung nach früher der Kathedrale in Burgos gehörte. Von ganz besonderem Interesse sind auch die Gobelin-Karten, die jetzt alle zusammen ausgestellt sind. Mr. Lavery schenkte ein von ihm gemaltes Porträt von Rodin. Ein Bildnis Heinrichs IV. von Frankreich, von einem Künstler, der im Anfang des 17. Jahrhunderts für den Hof von Jahangir arbeitete, wurde für die Abteilung indische Malerei angekauft. Königin Mary überließ leihweise für die Ausstellung der modernen Malerschule von Kalkutta eine Zeichnung in Wasserfarben von Abanindro Nath Tagore, die Eifersucht der Königin Tishyarakshita. *M. D. H.*

KRIEG UND KUNST

Zum Wiederaufbau in Elsaß-Lothringen. Auf Anregung des Elsaß-Lothringischen Kunstgewerbevereins, der von den ostpreußischen Erfahrungen gelernt hat und deshalb möglichst frühzeitig mit den Vorarbeiten für den Wiederaufbau beginnen will, hat sich aus Vertretern der Architekten und Ingenieure sowie des Gewerbes ein Ausschuß für den Wiederaufbau gebildet. Die wichtigste Aufgabe für einen Zusammenschluß von Kunst und Handwerk wird dabei, wie die »Vogesen« schreiben, in der Gründung eines gemeinsamen Geschäftsunternehmens erblickt. Die Schaffung von Werkstätten für elsaß-lothringische Heimatkunst, vielleicht auf genossenschaftlicher Grundlage, ist geplant. Hierdurch würde Künstlern, Kunstgewerbetreibenden und Handwerkern die beste Möglichkeit zu einem gedeihlichen Zusammenwirken und zur Übernahme von Großaufträgen für den Wiederaufbau gegeben werden, ohne daß dabei in die Selbständigkeit der Einzelnen unliebsam eingegriffen würde.

Die Tätigkeit der Werkstätten würde zweckmäßig durch eine Rohstoff-Einkaufsgesellschaft und durch handwerkliche Fachlieferungsgenossenschaften unterstützt werden. Sie brauchten sich nicht allein auf den Hausbau und die Herstellung von Hausgerät zu beschränken; ein großes Feld wird sich ihnen auch in den zu schaffenden Denkmälern sowie Friedhofs- und Gräberanlagen für unsere gefallenen Kämpfer darbieten. Auch auf die Gestaltung der Außenreklame müßten die Werkstätten künftig Einfluß zu nehmen versuchen, damit die bisher durch das Reklameunwesen eingetretene Verunstaltung unserer Städte- und Landschaftsbilder künftig vermieden bleibt. Ein Zusammenarbeiten der Werkstätten mit der Kunstgewerbeschule, der technischen und gewerblichen Unterrichtsanstalten wäre erwünscht; auch in den Dienst der Berufsausbildung kriegsgeschädigter Gewerbetreibender könnten die Werkstätten gestellt werden. Ferner wäre die Errichtung von Zweigstellen der Werkstättengemeinschaft mit ständigen Ausstellungsräumen in den größeren Städten Elsaß-Lothringens notwendig.

In **Wien** wird eine Ausstellung im österreichischen Museum für Kunst und Kunstgewerbe vorbereitet, die die **Kunstdenkmäler aus den gefährdeten und geräumten Bezirken** an der italienischen Front vorführen soll. Es handelt sich um einen Teil der Kunstschätze des Görzischen Küstenlandes, der zu Beginn des Krieges mit Italien nach Wien in Sicherheit gebracht worden ist.

In **Ungarn** sind sowohl im Süden wie im Norden zahlreiche Ortschaften dem Kriege zum Opfer gefallen. Die Maßnahmen der Regierung bezwecken in erster Linie, wie Professor Nagy im »Zentralblatt der Bauverwaltung« schreibt, der obdachlosen Bevölkerung Unterkünfte zu schaffen, den Wiederaufbau der öffentlichen Gebäude zu sichern, die Herstellung des verlorenen Viehstandes, Wirtschafts- und Hausgerätes zu ermöglichen.

Nun hat die »Landeskommission zur Vorbereitung der öffentlichen Arbeiten nach Beendigung des Krieges«, welche die maßgebenden industriellen, technischen und Künstlerkreise in sich vereint, dem Staate ihre Mithilfe angeboten. Die ihr angehörenden Architekten haben Pläne für Häuser geschaffen, die dem Dorf, den örtlichen und einheimischen Verhältnissen der bäuerlichen Kunst entsprechen. Das Angebot wurde von den staatlichen Stellen angenommen, und es werden nicht die anfangs geplanten Einheitshäuser, sondern dem Dorfgepräge angepaßte abwechselungsreiche Hausarten gebaut werden. Behufs einheitlicher Führung der gesellschaftlichen Hilfsbewegung entstand unter der Obmannschaft des früheren Ministerpräsidenten Grafen Khuen-Hedervary eine »Landeskommission für den Wiederaufbau der

durch den Krieg zerstörten Heimstätten«, die einen vielköpfigen Direktionsrat und einen kleinen Ausführungsausschuß entsandte. Die Gesamtsumme zur Herstellung der Kleinheimstätten beträgt ungefähr 9 bis 10 Millionen Kronen, hiervon übernimmt der Staat rund 3 Millionen, die Schuldbelastung beträgt rund eine Million, bleiben für die freiwillige Beschaffung durch die Bevölkerung 5 bis 6 Millionen Kronen. Davon sind bisher $3^1/_2$ Millionen gesichert.

In **Antwerpen** hat die Zerstörung des Häuserblockes in der Nähe der Kathedrale zwischen Schuhmarkt und Eiermarkt eine seit mehr als 25 Jahren schwebende Frage teilweise gelöst. Viel ist hin und her gestritten worden, wie eine Weiterführung des Meir-Platzes, bezw. die Verbreiterung des Schuhmarktes bis zum Grünplatz, an dem die herrliche Kathedrale liegt, am geeignetsten vorzunehmen sei. Die Beschießung hat, wie »Die Bauwelt« schreibt, eine ganze Reihe der früher oder später dem Abbruch geweihten Häuser des Schuhmarktes gegenüber dem Gouvernementsgebäude bis auf die Fundamente niedergelegt. Hier wird später eine im Hauptgeschäftsverkehr liegende breite Straße entstehen, die für Antwerpen eine große Zierde und Verbesserung werden kann, ohne daß der Verlust geschichtlich wichtiger Gebäude zu beklagen ist.

LITERATUR

Otto Rydbeck, *Bidrag till Lunds Domkirkas Byggnadshistoria.* (Beitrag zur Baugeschichte des Doms zu Lund.) Mit 198 Abbildungen und Zusammenfassung in deutscher Sprache. 307 Seiten. (Lunds Universitets Årsskrift. N. F. Abt. 1, Bd. 10, Nr. 3.) Lund, Gleerup (Leipzig, Harrassowitz).

Die Lundische Domkirche ist die ansehnlichste und wichtigste romanische Kirche Skandinaviens. Nach vielen Schicksalen und Umbauten vor einem Menschenalter wieder würdig hergestellt, findet sie in dem vorliegenden Buche in bezug auf ihre ursprüngliche Anlage und ihre bauliche Entwicklung eine wohl ziemlich erschöpfende Darstellung. Allerlei neue Funde, insbesondere bei den Aufgrabungen von 1910 gelegentlich der Herstellung einer Heizung, haben manche in den früheren Beurteilungen maßgebende Annahmen wieder als unrichtig erwiesen, auch selbst noch in der sonst vortrefflichen Behandlung Fr. Seeßelbergs, die vor zwanzig Jahren erschien. Damit dürfte jetzt die bauliche Entwicklung und ihre Beziehungen zu der gleichzeitigen romanischen Kirchenbaukunst in Deutschland und Italien ziemlich sichergestellt sein.

Die Abhandlung nimmt ihren Ausgang von dem Ergebnisse der genannten letzten Ausgrabung im Mittelschiff, die klar ergeben hat, daß in der älteren Anlage die Chorpartie nebst dem Querschiffe über der Krypta als Chor erhöht lag, das Mittelschiff, für die Laien bestimmt, aber mit einer besonderen Altar-Apsis in der hohen Westmauer der Krypta abschloß, zu deren Seiten schmale Treppen auf den Chor führten. Eine Anlage, wie sie ähnlich noch im Braunschweiger und Quedlinburger Dom oder der Fischbecker Stiftskirche sich findet. Unter Bischof Erlandson um 1250 ist der Choreinbau noch um ein Joch weiter nach Westen geschoben und die Treppe nun in die Mitte zwischen zwei Apsiden gelegt worden.

Ferner läßt sich heute als sicher annehmen, daß der Dom, wie so viele ähnliche Anlagen, zuerst eine dreischiffige, aber turmlose, flachgedeckte Basilika mit Querschiff und Chorquadrat war, die, um 1140 fertiggestellt, nachher mit Gewölbe versehen wurde. Das brachte natürlich eine Umänderung der Pfeiler mit sich, ähnlich wie einst in Mainz und Speyer. Die jetzigen Gewölbe datieren aber erst aus dem Beginn des 13. Jahrhunderts, was die Form des gerippten Apsisgewölbes am deutlichsten zeigt; die Apsis selber ist dadurch merkwürdig, daß sie im Laufe des Jahrhunderts erweitert und reicher aufgebaut, vor allem mit der schönen Zwerggalerie versehen wurde.

Bedeutungsvoll ist der unverkennbare Tatbestand, daß Krypta und Hauptbau nebst den Portalen und den sehr merkwürdigen Baldachinen im Querschiff in den Formen der lombardischen Baukunst jener Zeit durchgebildet sind, während die jüngeren Teile, insbesondere das Äußere der Chorapsis auch deutsche Einflüsse, die Türme aber englisch-normannische Einzelformen aufweisen.

Der erste Baumeister Donatus wird demnach aus Oberitalien gekommen sein, wie in Deutschland die Meister der Quedlinburger Domkirche, der Stiftskirche zu Königslutter und anderer Hauptkirchen. — Der Verkehr der Bauleute im 12. Jahrhundert zwischen Deutschland und der Lombardei war offenbar ein regelmäßiger und ganz außerordentlich starker, was ja sich schon dadurch erklärt, daß die Lombardei tatsächlich meistens noch von Deutschen bewohnt und auch politisch zu Deutschland gehörig war. Man vergißt heute das in der Regel und sieht die damalige Lombardei als rein italienisches Land an, was sie erst langsam in den folgenden Jahrhunderten wurde. Wir entnehmen aus den sehr ausführlichen Nachweisungen unseres Buches die nahen Beziehungen der lundischen Domornamentik im Schiff und Querschiff, wie in der Krypta zu der der wichtigsten lombardischen Kirchen zu Pavia, Mailand, Verona; aber auch die erhebliche Einwirkung der nordischen Holzschnitzerei jener Zeit auf die Steinbildhauerei. Meines Wissens ist auf diese höchst wichtige Einwirkung bisher sonst noch nicht aufmerksam gemacht worden, außer daß ich selbst vor einigen Monaten in den Monatsheften für Kunstwissenschaft nachdrücklich darauf hingewiesen habe (»Zur Entstehung der romanischen Ornamentik«). Ich freue mich der davon ganz unabhängigen gleichartigen und bestätigenden Beobachtung Rydbecks.

Die Herkunft des dem Donatus folgenden Meisters Regnerus nimmt Rydbeck als rheinisch an, weil die in der ihm zugehörigen Zeit ausgeführten Bauteile sich rheinischer Art nähern, insbesondere die neue Apsis mit der Zwerggalerie. Die Beziehung zum Rhein liegt auch schon in der Persönlichkeit des Bischofs Hermann vor, der um die Mitte des 12. Jahrhunderts von dort hierher kam.

Immerhin müssen aber auch englisch-normannische Einflüsse, wohl auf dem Wege über Norwegen, verzeichnet werden, die in der ursprünglich nicht geplanten Turmpartie mit einst zweigeschossiger Vorhalle dazwischen deutlich zu erkennen sind. Mir will jedoch scheinen, als ob gerade der Name Regnerus (Regnier?) auf den Westen hindeute, so daß man eher diesem die Turmgruppe zuzuschreiben habe; der Name des deutschen Nachfolgers des Donatus wäre dann noch zu finden.

Von Interesse ist die das Buch abschließende Betrachtung und der Nachweis der Einwirkung des großen lundischen Dombaus auf die schwedische Baukunst, besonders die in Schonen; eine Wirkung, die an sich schon selbstverständlich ist, sich aber in der Zeit nach der Auflösung der Dom-Bauhütte noch erheblich verstärkt.

Erst nach dieser zusammenfassenden Darstellung wird die Stellung der schwedischen Hauptkirche im Gefüge der romanischen Baukunst als völlig klargestellt angesehen werden dürfen.

Hannover. *Albrecht Haupt.*

Verantwortliche Redaktion: Gustav Kirstein. Verlag von E. A. Seemann, Leipzig, Hospitalstraße 11a
Druck von Ernst Hedrich Nachf., G.m.b.H., Leipzig

KUNSTCHRONIK

Neue Folge. XXVII. Jahrgang 1915/1916 Nr. 24. 10. März 1916

Die Kunstchronik und der Kunstmarkt erscheinen am Freitage jeder Woche (im Juli und August nach Bedarf) und kosten halbjährlich 6 Mark. Man abonniert bei jeder Buchhandlung, beim Verlage oder bei der Post. Für Zeichnungen, Manuskripte usw., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Hospitalstr. 11 a. Abonnenten der Zeitschrift für bildende Kunst erhalten Kunstchronik und Kunstmarkt kostenfrei. Anzeigen 30 Pf. die Petitzeile; Vorzugsplätze teurer.

LITERATURNUMMER

Aug. Schmarsow, *Kompositionsgesetze in der Kunst des Mittelalters.* Architektur. Mit Atlas. Leipzig, Teubner. Geheftet 10 Mark.

Titel und äußere Erscheinung des Buches erregen andere Erwartungen, insbesondere beim Architekten, als sein Inhalt erfüllt. Es schien, daß man über die bei der Komposition der mittelalterlichen Bauwerke tatsächlich angewandten Gesetze einiges oder vieles erfahren würde, was den Baukünstler oder Architekturhistoriker befähigte, tiefer in den Entstehungsvorgang der Bauwerke hineinzuschauen.

Gerade das Gegenteil ist der Fall — was ja allerdings bei der eigenartigen Kunstauffassung Schmarsows selbstverständlich schien. Es handelt sich hier vielmehr um eine Ästhetik des Innenraumes der altchristlichen und romanischen Basilika, um eine zunächst rein wissenschaftlich-logische Behandlung der Vorgänge im Beschauer, die psychologisch und zum Teil physiologisch wird, um schließlich mit den gewonnenen Begriffen und Feststellungen die verschiedenartigen Innensysteme von der einfachen Säulenbasilika bis zu den kölnischen Kleeblattanlagen doch ganz systematisch zu beleuchten und abzuwandeln. Das Schlußergebnis ist erheblich realer, als der gelehrte Anfang erwarten ließ, der allerdings unentbehrlich ist, um in die besondere philosophische Auffassung Schmarsows wieder einzuführen, wie er sie schon in seinen »Grundbegriffen der Kunstwissenschaft« dargelegt hat, aber hier zu einer schärferen und planmäßigeren Anwendung bringt.

Ich darf gestehen, daß mir die hier geübte Art der Behandlung recht realer Dinge von dem Standpunkte des Architekten wie des Architekturhistorikers bisher wenig fruchtbringend erschien; wenigstens so, wie sich diese Neigung bei Schmarsows Schülern und Nachfolgern äußert, muß aber auch hinzufügen, daß mir die Arbeit des Meisters selber ganz erheblich besser gefällt, und daß ich es für einen geistigen Gewinn erachte, sie durchgelesen, vielmehr durchgearbeitet zu haben. Denn ganz bequem zu lesen ist sie nicht, besonders wenn man seit den Universitätsjahren die schulmäßige Logik nicht mehr viel hat handhaben müssen, die uns Leute von der gewöhnlichen Architekturhistorie immer ein wenig Goethes: »Der Philosoph der tritt herein, und beweist Euch, es muß so sein« ins Gefühl führt.

Man muß es aber zugeben: auch diese Art der Betrachtung hat ihre Berechtigung, gerade so gut, als die des ganzen realen Daseins nach wissenschaftlich-logischem Systeme. Man gewinnt durch sie eine gewissermaßen rein objektive Stellung zu den Kunstwerken, insofern, als nicht diese selber, sondern ihr Verhältnis zu unserer eigenen seelischen Tätigkeit zu erfassen gesucht wird. Es ist bezeichnend genug, daß hier der Genießer lediglich als im Innenraum der Bauwerke stehend angenommen ist, sodann aber die Einwirkung der Raumgestaltung auf ihn und seine geistige Reaktion darzustellen gesucht wird. Auf die sehr interessante Einleitung, der künstlerischen Raumbehandlung, die von der Reihung zu der Gruppierung und den »Konzentrationsmotiven« übergeht, kann ich hier nicht eingehen.

Von ganz besonderer Anziehung für mich war die Vergleichung dieser Behandlung mit der in der Metrik, wo der fortlaufende Vers, die Periode bis zur Strophe in der Tat nahe verwandte Parallelen bieten. Es ließe sich da selbst im einzelnen noch viel weiter gehen, wie ohne jeden Zweifel z. B. die Terzine oder das Sonett mit bestimmten übergreifenden und verschlungenen Bogenmotiven höchste Ähnlichkeit aufweisen.

Es muß zugestanden werden, daß uns das hier angewandte System in der Tat aus der zeitlichen Begrenzung und natürlicher, aber beschränkter empirischer Behandlung ins Zeitlose und Ewige, fast ins Metaphysische hineinführt, und daß dem gegenüber es untergeordnet erscheint, daß man vielleicht, wie ich es anfangs andeutete, greifbare und anwendbare Kompositionsgesetze zu finden erwartete, die demgegenüber nur ephemeren Wert hätten.

Jedenfalls haben wir dem Gelehrten dankbar zu sein, daß er uns die ewig hier maßgebenden Gesetze des inneren Aufbaus oder wenigstens der Reflexe, die dieser in der menschlichen Seele hervorruft, hier von seinem Standpunkte aus zu entwickeln versucht. Eine erhebliche geistige Förderung bleibt ohne jeden Zweifel der erfreuliche Gewinn aus dem Studium des geistvollen Buches.

Hannover. *Albrecht Haupt.*

Wilhelm Hausenstein, *Die bildende Kunst der Gegenwart.* Stuttgart und Berlin 1914. Deutsche Verlags-Anstalt.

Der Geschichtsschreiber, der sich den Vorgängen seiner eigenen Zeit zuwendet, sieht sich vor Schwierigkeiten gestellt, die keinem anderen historischen Material innewohnen. Das Gegenwärtige hebt sich durch eine besondere Betonung von allem Vergangenen ab. Es fordert zur Stellungnahme auf. Es verlangt Bejahung oder Verneinung, Zustimmung oder Ablehnung, begnügt sich nicht mit einer leidenschaftlosen Feststellung. Es kommt auf Standpunkt und Temperament des Schriftstellers an, ob er in klagendem Tone den Untergang einer besseren Zeit besingt und die Mitlebenden als Abtrünnige von den wahren Idealen der Vergangenheit betrachtet, oder ob er für sie Partei nimmt und zu deuten sucht, wie alles so hat werden müssen, wie es geworden ist, und wie die Gegenwart Erfüllungen bringt, denen das Frühere nur Vorstufe war. Die moderne Auffassung vom Kunstwollen, die Riegl am eingehendsten begründet und am weitesten ausgebaut hat, begünstigt die zweite Form einer optimistischen Darstellung des gegenwärtigen Geschehens, und dies scheint der eigentliche Grund zu sein, warum die in den neuen Anschauungen erzogene jüngere Generation der Kunsthistoriker eine so große Zahl begeisterter Apostel der letzten Versuche und Richtungen bildender Kunst gestellt hat. Es ist nun zweifellos richtig, daß die Ergründung des künstlerischen Wollens, das der Schöpfung eines Werkes mehr oder minder bewußt zu Grunde liegt, der Interpretation gute Dienste leistet, aber es ist ebenso sicher, daß es keinen Maßstab der Beurteilung zu geben geeignet ist. Man kann konstatieren, daß die verschieden gearteten Äußerungen zweier aufeinander folgender Stile

letzten Endes zurückzuführen sind auf ein andersartiges Wollen zweier Generationen. Der Historiker würde aber seine Stellung außerhalb der Parteien preisgeben, wollte er dieses Wollen an sich werten, anstatt der Werke, die an der einen und an der anderen Stelle entstanden. Trotz aller Bedenken gegen den anscheinend ungeheuerlichen Gerechtigkeitssinn, der von den Ägineten zu Rembrandt, von Peru bis China alle Äußerungsformen menschlichen Kunstgeistes mit gleicher Liebe umgreift, ist es tatsächlich dem empfänglichen Betrachter möglich, zu so verschiedenen Dingen die entsprechende Einstellung zu finden. Allein die Gegenwart läßt sich nicht mit solchem historischen Gleichmut interpretieren. In all den Strömungen und Gegenströmungen, die wir schauend miterleben, heut schon, aus einer Nähe, die noch keinen Überblick gestattet, die Hauptrichtungen zu erkennen und das Wesentliche vom Unwesentlichen mit Sicherheit zu sondern, ist ein Ding der Unmöglichkeit. Den einzigen Maßstab vermag der Begriff der Qualität zu geben. Man wird versuchen müssen, die hochwertigen Leistungen herauszuheben. Aus ihrer Interpretation mag sich Gemeinsames und Widerstrebendes herauslesen lassen, als Bausteine einer künftigen Erkenntnis vom Geiste der Zeit. Aber es bleibt bedenklich, die Einstellung unmittelbar auf das Wollen zu nehmen und sich allzu vertrauend auffällig zu Tage liegenden Strömungen zu überlassen. Denn es kann leicht geschehen, daß um des Interesses an einer neuen Form künstlerischen Ausdrucks willen Künstler geringen Grades an Bedeutung unverhältnismäßig zu gewinnen scheinen. In dem Maße, wie sich der Historiker der jüngsten Gegenwart nähert, verwandelt sich die objektiv konstatierende Einfühlung in das jeweilige Kunstwollen einer Generation in eine unbedingte Parteinahme, der schließlich logischerweise alles Frühere zum Opfer gebracht werden müßte. So gipfelt Hausensteins Buch in einer Apothese der Kunstanschauungen der absoluten Malerei, des Kubismus und des Futurismus, und das bescheidene Talent eines Kandinsky, der unfruchtbare Eklektizismus des Picasso, der süßliche Kitsch italienischer Modemaler der Segantinischule wird unter dem Aspekt eines gesteigerten Wollens so hoch emporgehoben, daß ein Meister vom Range Leibls kaum mehr imstande ist, neben ihnen seine Geltung zu bewahren. Dem Kunstkritiker, dessen Amt sich allein in Beurteilung und Deutung unmittelbar zeitgenössischer Kunst vollendet, bedeutet das geringe Sorge, weil er nicht in die Gefahr kommt, die Konsequenzen selbst ziehen zu müssen. Aber Hausenstein begnügt sich nicht mit einer Darstellung gegenwärtiger Kunst, sondern er versucht, ihre Entwicklungsgeschichte zu schreiben, indem er auch die Hauptströmungen der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts in den Kreis seiner Betrachtungen einbezieht. Der Kunstkritiker, der sich als Mittler zwischen Künstler und Publikum fühlt, mag die Werke der Kubisten und Futuristen sachlich zu deuten versuchen, und die reichhaltige Literatur der jüngsten Künstlerästhetik macht es ihm wahrlich leicht genug, das immanente — oder müssen wir sagen praeexistente? — Wollen zu interpretieren. Der Historiker aber begibt sich in eine Gefahr, wenn er diese Erscheinungen gleichberechtigt der Darstellung voraufgegangener Epochen anreiht, und mehr noch, dazu gelangen muß, diese selbst nun unter dem Gesichtswinkel der jüngsten Strömungen zu werten. Jeder entwicklungsgeschichtlichen Darstellung liegt die Vorstellung der eindeutigen Bewegung auf ein sichtbares Ziel zum Grunde. Der Historiker bestimmt diese Bewegung, indem er das Werdende im Hinblick auf das Gewordene betrachtet. So wird er gewissermaßen zum nachträglichen Propheten. Aber da er nicht die Zukunft kennt, die der Gegenwart seines eigenen Daseins folgt, versagt diese Art der Betrachtung notwendig, wenn er das noch im Werden Begriffene entwicklungsgeschichtlich zu deuten unternimmt. So kann auch Hausenstein nicht langsam ein fertiges und wohlgeformtes Bild entrollen, sondern er muß den Leser einladen, gleichsam selbst das Chaos des Werdens eines bunten Zeitgemäldes mitzuerleben. Meinungen werden geformt und wieder verworfen, Schlagworte werden geprägt, um sogleich wieder entlarvt zu werden. Man spürt eine ständige Beunruhigung, aber man empfindet es auch, daß ihr letzter Grund die tiefe Skepsis eines gewissenhaften Denkers ist, der den eigenen Resultaten nicht blindlings vertraut.

Der Verfasser hat selbst die Gefahren seines Unternehmens nicht verkannt. Es gibt Sätze in seinem Vorwort, mit denen die Einwendungen, die gegen sein Werk erhoben werden können, klar und treffend formuliert sind. So nennt er sein Buch einen »sonderbaren Kompromiß zwischen den stärksten subjektiven Beteiligungen und einer verhälthältnismäßig indifferenten Wahrnehmung gewisser Werte und Unwerte, die zur Zeit gehören und ihr Wesen bauen helfen.« Der Satz entwaffnet den Kritiker, der nicht die Absicht hegt, um persönliche Meinungen zu rechten, zumal es ein Unrecht wäre, aus diesem brodelnden Chaos einzelne Brocken emporzuheben, um Urteil gegen Urteil zu stellen. Denn das Beste ginge darüber verloren, und das ist das hurtige Tempo und die lebendige Teilnahme, mit der dieses Buch geschrieben ist. *Glaser.*

Zeichnungen alter Meister in der Kunsthalle zu Bremen. 1. Teil. Veröffentlichungen der Prestel-Gesellschaft. Frankfurt a. M., 1914. A. Voigtländer-Tetzner.

Auch diese neue Mappe der Prestel-Gesellschaft bringt wieder schönes Vergleichsmaterial für den Kunstgelehrten und vieles, was der Kunstfreund mit Dankbarkeit und mit freudigem Genießen entgegennehmen wird. Unter den Künstlern, die vertreten sind, befinden sich 5 Deutsche, darunter 3 Dürer und ein köstlicher Schäuffelein, 2 Italiener, 2 Franzosen und die stattliche Zahl von 19 Niederländern, darunter 4 Rembrandt, 3 temperamentvolle v. Dycks und so manches andere Stück, das künstlerisch oder kunsthistorisch interessant und wertvoll ist.

Gerade von den neu gegründeten Stadtmuseen werden solche Publikationen ganz besonders freudig begrüßt werden, ermöglichen sie ihnen doch heute, wo die Originale für sie nicht mehr zu beschaffen sind, bei dem hohen Stand der Reproduktionstechnik, für verhältnismäßig geringe Mittel einen Ersatz für ein Handzeichnungskabinett zu beschaffen.

Sollen nun aber diese Publikationen von Handzeichnungen — es sind in der letzten Zeit ja verschiedene im Erscheinen begriffen — für die kleinen Stadtmuseen zu einem leicht benutzbaren Handzeichnungskabinett verarbeitet werden, dann müßten die Blätter nach Meistern und Schulen geordnet werden können. Dem steht aber die verschiedene Größe, Ausführung und Aufmachung der verschiedenen Publikationen im Wege. Es wäre deshalb sehr wünschenswert, wenn sich die verschiedenen Herausgeber untereinander verständigten, damit sie ihre Ausgaben zu einer möglichst großen Übereinstimmung brächten und sie gleich, ähnlich wie dies bei den Berliner Blättern geschehen ist, mit Rücksicht auf die vorerwähnte Einordnung mit bestimmten gleichmäßigen Bezeichnungen versähen. Das wäre doch nur eine kleine Mühe und leicht zu bewerkstelligen, wenn nur eine Art Zentrale vorhanden wäre, die diese Angelegenheit in die Hand nähme, wozu möglicherweise die Prestel-Gesellschaft, die ja keine Privatinteressen vertritt, besonders geeignet wäre.

Diesen Wunsch glaubte ich zunächst im Interesse unseres Museums einmal vorbringen zu sollen.

Wenn ein so vorsichtiger Mann wie Gustav Pauli eine

Publikation herausgibt, ist an den Bestimmungen natürlich nicht viel auszusetzen, und nur um einem guten alten Gebrauch zu folgen, der verlangt, daß die Kritik mit dem Seziermesser operiere, seien hier einige Ausstände gemacht. Die »Venetianerin«, die Ephrussi wohl abbildet, aber keine Gründe für die Echtheit angibt, und die Lippmann ausgeschieden hat, Dürer zuzuschreiben, kann man sich nur schwer entschließen. Die Rückenpartie mit den Kreuzlagen ist zeichnerisch zu schwach, die Striche wollen keine Rundung geben und bringen falsche Wirkungen heraus. Der Haaransatz an der Stirn schwebt in der Luft und das Ohr ist eine unverstandene Masse. Auch das Auge sitzt falsch im Kopfe. Der Strich der Feder ist zierlich, nicht ohne Anmut, wenn auch etwas zaghaft, und sieht mehr nach italienischer Art aus. Daß das Monogramm und die Jahreszahl falsch ist, gibt Pauli zu; Ephrussi hat das allerdings auch für echt angenommen.

Die Rettung des »Männerkopf« dürfte wohl kaum auf Widerstand stoßen und auch der »Richterspruch« hat soviel Charakteristisches, daß man ihn als eigenhändige Arbeit ungefähr aus der Zeit des Landsknechtstiches B. 88 ansehen kann.

Bei den Niederländern, die gut und besonders reichlich vertreten sind, wäre noch ein Blatt von Jacob van Ruysdael zu erwähnen, das man lieber dem Salomon, dessen etwas zaghaftere Art man in der schönen Zeichnung zu erkennen glaubt, zuschreiben möchte. Es wäre interessant gewesen, wenn der Text die Gründe enthalten hätte, die Bredius und Kronig veranlaßt haben, das Blatt dem Jacob zuzuweisen. Auf eine gewisse Ähnlichkeit des Cuyp mit dem Herkules Seghers weist schon der Text hin, doch ist die Bestimmung nicht anzuzweifeln; der übereinstimmenden Einzelheiten mit sicheren Arbeiten Cuyps sind zu viele. Auf die Rembrandtzeichnungen gehe ich nicht ein; dieses Thema möge den Spezialisten überlassen bleiben. Der Bauernhof von Simon de Vlieger ist eine reizvolle und delikate Arbeit, die meines Erachtens nach allerdings auch ein anderer gemacht haben könnte, die aber schon deshalb als echt anzusehen ist, weil die Signatur zu Bedenken keinen Anlaß gibt und weil zu einem Gegenbeweis weiteres gesichertes Vergleichsmaterial, soviel mir bekannt, nicht vorhanden ist.

Bedenken möchte ich jedoch äußern gegen die Watteaus. Sie sind zu lahm in den Bewegungen und zu schwächlich in der Zeichnung, als daß sie von der Hand des Meisters herrühren könnten; wenn sie doch einmal einen Namen haben müssen, dann wäre mir Lancret schon sympathischer, obgleich auch dieser Künstler Besseres gemacht hat.

Summa Summarum ist auch diese Mappe wieder ein Dokument dafür, daß wir uns selbst im furchtbarsten Kampfe um die Existenz nicht stören lassen, weiterzuarbeiten an allem, was schön, edel und wertvoll ist. Möge auch diese Mappe der ebenso trefflichen wie billigen Publikationen der Prestel-Gesellschaft neue Freunde und Verehrer erwerben. *Fries.*

M. Hörnes, *Urgeschichte der bildenden Kunst in Europa von den Anfängen bis um 500 v. Chr.* Zweite, durchaus umgearbeitete und neu illustrierte Auflage. Mit 1330 Abbildungen. 661 Seiten. Wien, Ant. Schroll.

Wer mit dem Stoffe dieses Buches sich zu beschäftigen hat, wird die neue Auflage mit aufrichtiger Freude begrüßen. Hörnes hatte ja schon durch seine erstmalige Behandlung des schwierigen Gegenstandes, die vor zwanzig Jahren erschien, sich ein ungemein großes Verdienst erworben; erst die neue Auflage aber ist das geworden, was hier nötig war: eine übersichtliche und klar eingeteilte Nebeneinanderstellung aller hierhergehörigen Einzelzweige zu planmäßigem Aufbau. Andere sind dem Gegenstande in dieser umfassenden Behandlung überhaupt fern geblieben, selbst nachdem Hörnes durch seine erste Auflage die Grundlage dafür geschaffen hatte — so viele Einzelbearbeitungen das fragliche Gebiet inzwischen auch erfahren hat. Das spricht am besten für die Bedeutung der Leistung überhaupt, wie für die Größe der Arbeit, die zu bewältigen war. Endlich kann man davon sprechen, daß dieser Wissenszweig so weit gesichert ist, daß man die erwünschten Schlußfolgerungen daraus ziehen kann und daß denn auch ein befriedigender Anschluß an die folgenden Zeiten erreicht ist, die bisherigen Lücken aber soweit ausgefüllt sind, daß ein in gewissem Sinne abgerundetes Bild geschaffen ist.

Die erste Auflage war naturgemäß erst ein freilich bedeutsamer Versuch nach diesem Ziele hin, aber recht schwer zu handhaben und nicht leicht zu überblicken. Auch die Art der Illustrierung, vorwiegend durch angefügte Tafeln, erschwerte das Eindringen und machte die Handhabung schwerfällig. Schon die jetzt durchgeführte Einfügung der Bilder in den Text lockert die Schwere erfreulich und läßt das Ganze als ein anderes und neues erscheinen.

Von höchster Bedeutung ist es natürlich aber, daß in diesen zwanzig Jahren eine Fülle neuer Funde gemacht sind, die ganz neue, mehr als unerwartete Einblicke in die Jugend des Menschengeschlechtes in Europa gewährten, vor allem die paläolithischen Felsengemälde in Frankreich und Spanien; andererseits die insularen, insbesondere die kretischen erstaunlichen Forschungsergebnisse, durch die die ägäischen und mykenischen erst in das richtige Licht gesetzt worden sind.

Welche Umwälzungen, am meisten durch die erstgenannten Funde, in unserem Wissen hervorgebracht sind, ist bekannt; auch Hörnes baut auf ihnen eine ganz neue Gliederung seiner Entwicklungsdarstellung auf. Seine Auffassung hat sich im übrigen ebenfalls sichtlich geordnet und geklärt, obgleich er der Ansicht ist, sie sei in der Hauptsache die gleiche geblieben. Jedenfalls ist es ihm erst jetzt möglich geworden, am Ende des Buches die Ergebnisse seiner Arbeit zu Schlußsätzen zusammenzufassen, die in der Tat das darzustellen und zu umschließen scheinen, was man heut als ungefähr gesichert annehmen darf, wenn auch von manchen Seiten das noch nicht recht zugegeben werden will. Wir freuen uns dieser Errungenschaften jedenfalls mit ihm, da wir glauben, daß jetzt erst derjenige Abschnitt der vorgeschichtlichen Kunst, als deren ganz unzweifelhaft gründlichsten Kenner sich Hörnes betrachten darf, durchsichtig genug geworden ist, um auch weiteren Kreisen, als denen der engsten Sachverständigen, zugänglich zu werden. Darum hat sich Hörnes das größte Verdienst erworben.

Erfreulich ist es dabei, wie auch in anderen Richtungen das Ergebnis der Arbeit des Verfassers weitere Folgerungen zuläßt und auch für ihn selber gezeitigt hat. Bei aller Vorsicht und wissenschaftlichen Zurückhaltung unterläßt er z. B. nicht, einen, wenn auch zögernden, doch wichtigen Wink in der Rassenfrage zu geben, indem er darauf hinweist, daß ohne Zweifel die geographisch gesonderten Gruppen der Menschheit selbständig zu den verschiedenen Stufen ihres Kulturlebens gelangt seien, und daß es irrtümlich sei, anzunehmen, daß alle ihre Stämme die gleiche Begabung oder Anlage gehabt hätten. Diese besonders wertvolle, sicher schwer erworbene, also um so gefestigtere Erkenntnis eines wissenschaftlich so hochstehenden Forschers wird vielen eine Freude sein und ihnen seine monumentale Arbeit um so schätzenswerter machen.

Es liegt in dem Wohnort des Verfassers begründet, daß die südöstlichen Gegenden Europas, insbesondere die Österreich naheliegenden, weitaus am stärksten berücksichtigt sind. Gerade wenn er Europa mit Recht als ein

Randgebiet der alten Welt auffaßt, das deshalb ganz besonders charakteristische Entwicklungen aufweisen müsse, scheint es naheliegend, zu glauben, daß die äußere Zone auf seiner Kulturkarte Seite 97 noch etwas ausgiebiger zur Berücksichtigung gelangen dürfe.

Gewundert hat es mich, so wichtige schwäbische Funde, wie Kleinaspergle und vor allem Sternberg, von Hörnes nicht berührt zu sehen.

Auf eines möchte ich bei dieser Gelegenheit aufmerksam machen: eine wichtige Art der Verzierung besteht ohne Zweifel in der Vervielfältigung eines Motivs; so in der Häufung regelmäßig angeordneter Punkte, Linien usw. Dazu gehören die Parallellinien, konzentrische Kreise u. dergl. Insbesondere ist die Anbringung mehrerer Linien nebeneinander von geraden, wellenförmigen, im Zickzack geführten usw. eine höchst wertvolle und verbreitete Zierweise, selbst bis zum heutigen Tage. Die bloße Wiederholung war von jeher ein Schmuck oder ein Luxus; die älteste semitische Poesie beruht in der Form darauf.

Zu Hörnes' Werk zurückkehrend, schließe ich mit dem aufrichtigsten Dank aller beteiligten Kreise an den verdienstvollen Verfasser für seine ausgezeichnete Arbeit.

Hannover. *Albrecht Haupt.*

Österreichische Plakatkunst. Von Dr. *Ottokar Mascha.* Mit 21 Farbentafeln und 176 Vollbildern und Illustrationen im Text. Wien, Kunstverlag J. Löwy.

Trotz der schon reichen Literatur über die Kunst in der Reklame ist dieses Buch das erste Werk über österreichische Plakatkunst. Nach Wiedereintritt normaler Verhältnisse muß in der ganzen Welt die Reklame um so höhere Bedeutung gewinnen, als ja alle Nationen in höchster Steigerung ihrer produktiven Tätigkeit neue Werte werden schaffen und umsetzen müssen, um die immensen Schäden des Weltkrieges wieder gut zu machen. Ein jedes Werk, das auf Förderung der Kunst in der Reklame ausgeht, hat also trotz des Krieges schon jetzt aktuelle Bedeutung. Der Verfasser ist durch sein in der Kunstchronik XXI, Seite 599 besprochenes Buch »Félicien Rops und sein Werk« zuerst bekannt geworden. Über die Plakatkunst in Österreich hat man bisher nur wenig erfahren, die Angaben in den Büchern von Sponsel, Zur Westen u. a. sind spärlich. Öffentliche graphische Kabinette, die es bisher nicht verschmäht haben, Künstlerplakate ihren Beständen anzureihen, besitzen nur äußerst wenige österreichische Blätter und zwar ausnahmslos nur aus den allerletzten Jahren. Plakate, auch der hervorragendsten Künstler, sind fast immer auf billigem schlechten Papier gedruckt und schnellem Verderben ausgesetzt. Es ist also ein vom Standpunkt der Kunstwissenschaft nicht zu unterschätzendes Verdienst Maschas, wenn er künstlerisch und kulturhistorisch interessante Plakate, die in Österreich bis zum Jahre 1818 zurückreichen, gesammelt und durch die vorliegende Publikation der Nachwelt erhalten hat. Das Werk behandelt seit den bedeutenden mehrfarbigen Holzschnittplakaten aus 1835—1840 weitere Inkunabeln der Plakatkunst, die Periode der allseits vorherrschend gewesenen Chromolithographie, dann die wiedererwachte deutsche Renaissance mit Makart, dann den mächtigen Einfluß der Sezession bis in die Gegenwart und gibt auch viele wertvolle Fingerzeige aus der neuesten geschäftlichen Plakatliteratur, wie ein Plakat aussehen soll, um nicht nur aufzufallen, sondern auch zu gefallen und dem Besteller erfolgreich und wirksam zu sein. In den 21 Farbentafeln und 176 schwarzen und farbigen Textillustrationen sind die am meisten charakteristischen Kunstblätter aller Nationen der österreichisch-ungarischen Monarchie gut wiedergegeben, die Farbentafeln in kostbaren mehrfarbigen Lithographien und Netzätzungen, als Titelbild das heute wohl schon ein Unikum darstellende Plakat Makarts zur I. Internationalen Kunstausstellung in Wien 1882 in Farbenlithographie von neun Steinen. Unter den Farbtafeln sind weiter ausgezeichnete Reproduktionen von Plakaten Gustav Klimts, Berthold Löfflers, Kolo Mosers, Alfred Rollers Schneebergbahn, Heinrich Leflers »Hölle« auf Goldgrund vor der Schrift, ein Blatt Julius Klingers aus der Zeit seiner Wiener Tätigkeit in der Kunstanstalt J. Weiners u. a. zu erwähnen. Daß die Künstler aus Deutschösterreich, besonders aus Wien überwiegen und daß viele Künstler, die in Deutschösterreich geboren sind und hier ausgebildet wurden, nachher nach Deutschland zum dauernden Wohnsitz ausgewandert sind, ist ein neuer Beweis für Zusammenhang, ja Einheit der deutschen und österreichischen Plakatkunst. Maschas Buch ist ein wertvoller Beitrag zur zeitgenössischen Kunstliteratur.

Verantwortliche Redaktion: Gustav Kirstein. Verlag von E. A. Seemann, Leipzig, Hospitalstraße 11a
Druck von Ernst Hedrich Nachf., G.m.b.H., Leipzig

KUNSTCHRONIK

Neue Folge. XXVII. Jahrgang 1915/1916 Nr. 25. 17. März 1916

Die Kunstchronik und der Kunstmarkt erscheinen am Freitage jeder Woche (im Juli und August nach Bedarf) und kosten halbjährlich 6 Mark. Man abonniert bei jeder Buchhandlung, beim Verlage oder bei der Post. Für Zeichnungen, Manuskripte usw., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Hospitalstr. 11a. Abonnenten der Zeitschrift für bildende Kunst erhalten Kunstchronik und Kunstmarkt kostenfrei. Anzeigen 30 Pf. die Petitzeile; Vorzugsplätze teurer.

NEKROLOGE

Franz Marc †. Nach Albert Weisgerber hat München nun die zweite führende Persönlichkeit unter den jüngeren Künstlern verloren: Franz Marc ist als Leutnant eines bayrischen Artillerieregiments am 4. März im Alter von nur 34 Jahren gefallen. Sein Tod bedeutet nicht nur für die Münchner Künstlerschaft, sondern für die ganze jungdeutsche Kunst überhaupt einen außerordentlich herben Verlust, denn in Marc ist der begabteste der deutschen Expressionisten allzufrüh dahingeschieden, nachdem die Welt nur wenig von dem empfangen hat, was er ihr schenken wollte und was er zu geben wirklich imstande war. Auch seine Gegner werden wohl anerkennen, daß Marc ein ernster, durchaus ehrlicher, ungewöhnlich begabter Künstler war, der nicht nur irgend etwas Neues schaffen wollte, sondern als Deutscher eine neue Ära deutscher Kunst mit heraufzuführen bestrebt war, ein kraftvoll und zielbewußt vorwärtsschreitender Mensch, der keine Widerstände scheute und, jeder großen Reklame abhold, ruhig seine Wege ging. Das verhältnismäßig wenige, was er der Öffentlichkeit gezeigt hat, ließ ihn als einen zur Monumentalmalerei wahrhaft berufenen Künstler erkennen, der voll innerer Musik und starker Phantasie war, von großem inneren Reichtum erfüllt. Seine entschiedene Abkehr von jedem Naturalismus schien begründeter als die der meisten seiner Gesinnungsgenossen und Mitläufer, an denen es nun ist, das Erbe ihres Führers würdig zu verwalten. *A. L. M.*

Im gesegneten Alter von 81 Jahren, das ihm bis in die letzte Zeit von seiner Rüstigkeit nichts genommen hatte, ist der Justizrat Dr. **Julius Gensel** in Leipzig am 9. März entschlafen. Viele Nekrologe haben das gemeinnützige Wirken des in Leipzig hochverehrten, allbekannten Mannes gewürdigt; uns aber liegt es hier ob, daran zu erinnern, daß Julius Gensel einer der letzten aus dem edlen, noch mit Goetheschem Geiste getränkten Weimarer Preller-Kreise war. Der Gymnasialbesuch in Weimar brachte Gensel in nahe persönliche Beziehungen zur Familie Preller, und er hat auch noch den Zeichenunterricht des alten Preller genossen. Dort hat er die Traditionen in sich aufgenommen, deren Fäden ihn dann mit Genelli, mit den Leipziger Härtels und mit Ludwig Richter verbanden. Er war auch ein intimer Freund des sonderbaren grotesk-genialen James Marshall, der dann in Hauptmanns Kollege Crampton zur Unsterblichkeit eingegangen ist. Seinem väterlichen Freunde Preller hat Gensel eine schöne Biographie in der Knackfußschen Sammlung gewidmet. Was er sonst noch über Kunst und Literatur geschrieben hat, ist mannigfach in Zeitschriften verstreut, manches davon auch in der Zeitschrift für bildende Kunst, die er von Anbeginn in Treue durch die fünfzig Jahre begleitet hat. — Leider widerfuhr ihm der Kummer, daß er seinen hoffnungsvollen Sohn, den Kunsthistoriker Walter Gensel, so jung ins Grab legen mußte.

PERSONALIEN

Geh. Rat **Karl Schuchhardt**, der Direktor der vorgeschichtlichen Abteilung des Berliner Museums für Völkerkunde, ist vor kurzem im Auftrage der Regierung für ein paar Wochen nach Rußland gereist, um an verschiedenen Plätzen des besetzten Gebietes (Mlawa, Warschau u. a.) vorgeschichtliche Fundstätten zu erforschen.

WETTBEWERBE

Die Allgemeine Elektrizitäts-Gesellschaft (AEG) veranstaltet ein **Preisausschreiben** für ein Plakat, das in künstlerischer Ausführung den Vertrieb von AEG-Nitralampen fördert. Für Preise sind im ganzen 8000 Mk. ausgesetzt. Das Preisrichteramt haben Peter Behrens, Curt Herrmann, Emil Orlik, E. R. Weiß, Kommerzienrat Paul Mamroth, Dr. Walther Rathenau, Dr. Ernst Salomon übernommen. Die Bedingungen des Preisausschreibens liegen im Sekretariat der Gesellschaft, Berlin NW 40, aus.

FUNDE

In der ehemaligen Dominikanerkirche in **Bozen** wurden an der rechten Innenwand des Schiffes, das als militärisches Getreidemagazin dient, durch Soldaten einige Heiligenfiguren aufgedeckt. Die lebensgroßen Gestalten sind gut erhalten, ohne jede Übermalung und von außerordentlicher Schönheit. Sie stammen aus dem Anfang des 15. Jahrhunderts, zeigen künstlerische Eigentümlichkeiten der damaligen Bozener Malerschule und besitzen für deren Erforschung um so größere Bedeutung, als die meisten übrigen Denkmäler dieser Schule in neuerer oder älterer Zeit vollständig übermalt wurden. Allem Anschein nach dürften an dieser Stelle noch eine ganze Reihe von Fresken unter der Tünche verborgen sein. Da aber eine Figur durch die Hand eines unberufenen Bloslegers etwas beschädigt wurde, ist im Einverständnis mit dem Landeskonservatorat die Vornahme weiterer Versuche untersagt worden.

ARCHÄOLOGISCHES

Art and Archaeology, eine neue amerikanische Kunstzeitschrift: Das amerikanische archäologische Institut gibt seit Juli 1914 eine populäre Kunstzeitschrift heraus, die zuerst vierteljährlich erschien und seit Januar 1916 als Monatsschrift weitergeführt wird, da ihr Erfolg den Herausgebern es erlaubt. Wir wollen rückblickend die zwei fertig gewordenen Bände würdigen, die ihren Zweck, den Nichtfachmännern unter den Mitgliedern des amerikanischen archäologischen Instituts kunstwissenschaftliche und archäologische Resultate in ansprechender und belehrender — allerdings unwissenschaftlicher — Weise vorzutragen, in glänzender Weise erfüllte, wie auch ihre stets wachsende Verbreitung bezeugt. Für uns hat die Zeitschrift Interesse durch die geschickte, allen Kunstepochen gerecht werdende Auswahl des Stoffes, die einfache Darstellungsweise, die reichen und prachtvollen, teilweise ganz vollendeten Abbildungen, die Aufsätze über vorcolumbische und moderne amerikanische Kunst und Kultur, die archäologischen Neuigkeiten und durch die Bücherbesprechungen, die natürlich die englisch geschriebene Literatur, die uns, namentlich zurzeit, nicht so nahe gebracht wird, bevorzugen. — Unter den in den ersten zwei Bänden erschienenen größeren Aufsätzen und Notizen

erwähne ich (und zwar ohne Nennung der Autoren) zunächst aus dem Gebiet der antiken Kunst: die deutschen Ausgrabungen zu Bàalbek; das römische Theater (namentlich seine Entwicklung aus dem griechischen und den Hinweis auf amerikanische und englische moderne Collegetheater nach griechischem Vorbild); die Ausgrabungen auf Corfu (»by the Kaiser and Dörpfeld«); die menschliche Figur als Architekturstütze (Karyatiden und Atlanten vom sog. Schatzhaus der Knidier bis zu Jean Goujon im Louvre); die Restaurierung der Demosthenes-Statue (Hartwigs); römische Überreste in Großbritannien; die Wandmalereien des Grabes von Marissa (gemäß Peters und Thiersch); Goldelfenbeinstatuette einer kretischen Schlangengöttin im Bostoner Museum; die Aphrodite von Kyrene; Bronzestatue eines römischen Knaben im Metropolitan-Museum; Letzte Ausgrabungen der amerikanischen Schule zu Korinth (Statuenfunde bei der Peirene); Venus Mater im Royal Ontario-Museum zu Toronto usw. — In höchst gelungener Weise verbinden wundervolle Landschaftsbilder mit archäologischen Darlegungen die Aufsätze: Ein Besuch des Horazischen Landgutes in den Sabina (ohne Hinweis auf die maßgebenden deutschen Forschungen); die römische Campagna; le pont du Gard; Plinius' Villa Comoedia am Comersee (lokalisiert bei der Villa Arconati bei Campo). Ein Aufsatz über »Thomas Jefferson und die Wiederbelebung der klassischen Kunst in Amerika« hat die Vorführung einer Reihe von Meisterwerken von Nachahmungen der klassischen Architektur der Neuzeit in Einzelnotizen im Gefolge, unter denen wir auch die Regensburger Walhalla und das römische National-Denkmal bemerken, von amerikanischen wichtigen Monumentalbauten: den Bau des Fieldmuseums für Naturgeschichte, den Tempel des schottischen Ritus zu Washington (= Mausoleum von Halicarnaß), den Parthenon im Unabhängigkeitspark zu Nashville. — Die fernöstliche Kunstgeschichte und Archäologie weist in schön illustrierten Aufsätzen auf Tempel im Kashmirtale, auf den Totentempel der Yung Lô bei Peking mit seinen gewaltigen steinernen Tieralleen hin. Die zukünftige Tätigkeit des (zukünftigen) amerikanischen Instituts in Peking wird ausführlich dargelegt. — Die Früh- und Spätrenaissance kommt trefflich zu Wort in der Abhandlung über die Leihausstellung italienischer Gemälde im Fogg-Museum mit Abbildung und Schilderung eines Daddi, Uccello, Fra Angelico, Lippi, Alegretto Nuzi, Pintoricchio, Francia, Bordone, Vivarini (Schule) aus Privatbesitz. Der Cherubfries der Pazzikapelle in Florenz und wenig bekannte italienische Gemälde bilden den Stoff anderer kleiner Aufsätze. — Ferner ist die Geschichte der Wiener Albertina-Sammlungen, und Yperns, Mechelns und Löwens Prachtbauten sind — ganz ohne Anwürfe der Deutschen, wie wir gerne konstatieren — vorgeführt. — Die moderne amerikanische Kunst wird in Paul Bartletts Giebelskulpturen des Portikus des Osteingangs des nationalen Kapitols in Washington (des sog. Hausflügels) gezeigt, die erst jetzt vollendet wurden; und die vergangenen großen Kulturen Zentralamerikas treten in der gefiederten Schlangensäule von Chichen Itza, in prähistorischen Töpfereien aus dem Mimbras-Tal in Neu-Mexiko und in Meisterwerken der Mosaikkunst eingeborener zentralamerikanischer Völkerschaften vor unsere Augen. — Unter den Bücherbesprechungen finden wir von Werken deutscher Gelehrten nur Furtwängler und Urlichs »Skulpturenschatz« in der englischen Übersetzung gewürdigt.

Im Januarheft 1916 stellt sich »Art and Archaeology« als vier Bogen starke Monatsschrift im Großquartformat, in prachtvollem großem Druck und mit noch vollendeterem Abbildungsmaterial vor. Die klassische Architektur auf der Panama-Pacific-Ausstellung führt Prachtbilder nachempfundener griechischer und römischer Baukunst als »lebendige Vergangenheit« vor. — Die sieben Weltwunder sollen in einer Reihe von Aufsätzen gewürdigt werden, die mit der Cheops-Pyramide beginnen. — Die Madonna mit Engeln des Matteo von Siena aus der berühmten Sammlung Johnson in Philadelphia wird als wenig bekanntes Meisterwerk italienischer Malerei gezeigt. — Ein mit mannigfachen und auch weniger bekannten Bildern geschmückter, sehr lesenswerter Aufsatz beschäftigt sich mit den Illustrationen des Märchens von Amor und Psyche zunächst in der alten Kunst, obwohl das Fresko Del-Vagas im Kastell San Angelo und Rodins Gruppe im Metropolitan-Museum ihn bereits begleiten. — Nicht ins Bereich der Kunstarchäologie gehörig, aber höchst dankenswert ist die Veröffentlichung der, früher für eine Runeninschrift gehaltenen jetzt aber als uramerikanisch aufgefaßten, Inschrift auf dem Dighton-Felsen in Bristol County Mass., die einst eine so große Rolle in der Geschichte der normannischen Entdeckung von Nordamerika spielte. — Die Zeitschrift wird in solchem Gewande ihren Zweck, Interesse für Kunst und Archäologie in nicht fachmännischen Kreisen zu erwecken und wachzuhalten, sicher nicht verfehlen; aber auch Kunstgelehrte können manchen Nutzen aus ihrer regelmäßigen Betrachtung ziehen. *M.*

AUSSTELLUNGEN

Die **Große Berliner Kunstausstellung** dieses Jahres wird wieder im Landesausstellungsgebäude am Lehrter Bahnhof stattfinden, nicht wie im vorigen Jahr in den Räumen der Akademie der Künste am Pariser Platz. Die Militärverwaltung, die bisher das Landesausstellungsgebäude mit Beschlag belegte, hat einen Teil der Räume für die Ausstellung der Künstlerschaft wieder zur Verfügung gestellt. Es sind acht Räume, darunter die großen Mittel- und Hauptsäle des Ausstellungsgebäudes. Der Umfang der Ausstellung wird gegen früher, wo alle 53 Räume benutzt werden konnten, naturgemäß sich verringern müssen. Für die Dauer der Ausstellung sind die Sommermonate von Mai bis Oktober in Aussicht genommen. Der Vorsitzende der Ausstellungsleitung ist der Maler Max Schlichting, die Mitglieder der Ausstellungskommission stellten in gewohnter Weise zu gleichen Teilen die Akademie der Künste und der Verein Berliner Künstler.

Das Berliner Künstlerhaus bereitet für das Frühjahr eine **Ausstellung bulgarischer Kunst** unter Berücksichtigung des bulgarischen Kunstgewerbes vor, die persönlich geführten Verhandlungen in Sofia sind bereits abgeschlossen worden. Vor allem konnte in zufriedenstellender Weise durch das Entgegenkommen der Behörden die schwierige Transportfrage gelöst werden. Auch die künstlerische Vergangenheit Bulgariens wird herangezogen werden mit Schmuck- und Silbersachen, mit Stickereien, Waffen usw., wie auch die Kunstgewerbeschule in Sofia mit ihrem Können und Streben in geschlossenem Rahmen auftreten wird.

Frankfurt a. M. Anfang Februar fand in Verbindung mit der hier tagenden »Modewoche« in den Räumen des Kunstgewerbehauses G. Herwig eine **Ostasiatische Ausstellung** statt, auf der ausgewählte Stücke von besonders chinesischer Kunst zugunsten der Kriegsfürsorge gezeigt wurden. Das meiste entstammte dem Besitz von hiesigen Privatsammlern, von denen die Namen Carl Bacher, Frhr. v. Goldschmidt-Rothschild, Frau Prof. Nette-Nothwang, Herm. v. Passavant, Dir. Dr. Swarzenski, Generalkonsul Carl v. Weinberg hervorgehoben seien. Besonderes Gewicht war — neben Textilien und einer Anzahl japanischer Gemälde, die zum Schmuck der Räumlichkeiten dienten, — auf die Plastik gelegt, deren Proben als meist der Zeit der Tangdynastie angehörig bezeichnet wurden. Ein großer

Buddhakopf war von besonders feierlicher Wirkung. Sehr anmutig und für viele überraschend waren die vielen Stücke aus — meist glasiertem — Steinzeug, von denen Pferde- und Reiterdarstellungen, zum Teil prachtvoll bewegt, daneben weibliche Figürchen von tanagräischem Charme, höchst vornehm im Umriß zusammengefaßt, am meisten auffielen. Daneben interessierten die zahlreichen einfarbig glasierten Gefäße meist kleineren Formats von höchster Einfachheit und größtem Geschmack in der Form.

Der **Kunstverein** veranstaltete gleichfalls im Februar eine Ausstellung von Werken W. Steinhausens, dessen 70. Geburtstag in diesen Monat fiel und unter reger Beteiligung, auch von auswärts, von der Frankfurter Künstlergesellschaft durch eine schlichte Feier festlich begangen wurde. In der Ausstellung wurde besonderes Gewicht einmal auf die Anfänge der Entwicklung Steinhausens und auf die Werke der letzten zehn Jahre gelegt. Seine »ersten sechs Studien« von 1864 zeigen schon ganz den Landschafter, wie wir ihn aus seiner späteren Zeit kennen. Dazu gehörten auch die anspruchslosen »Tagebuchblätter«, die, in den letzten Jahren (1911—1914) entstanden, Motive aus der Umgebung der Besitzung des Künstlers, Burg Schöneck im Hunsrück, wiedergeben und zu dem Feinsten und Liebenswürdigsten seiner Kunst gehören. Daneben stehen aber auch, gerade aus den letzten zehn Jahren, umfangreiche Landschaften, wie der »Umblümte Weiher« (1906), »Blick in das Ehrenbachtal« (1913) »Waldtal« (1914), die in der Klarheit des räumlichen Aufbaues, in der großen, kraftvollen Behandlung und koloristischen Frische eine sehr erfreuliche und fast überraschende Ergänzung bilden.

Ist auch sonst, im Figürlichen, kraftvolle Behandlung nicht das hervorstechende Merkmal seiner Kunst, so interessierten doppelt einige Werke aus dem Besitz der Rose Livingstone-Stiftung, wie der »Zachäus« und »Der gute Schächer« (1890), in denen eindringende, scharfe Naturbeobachtung zeigt, daß sie dem Künstler zu Gebote steht, wenn er sie für seine Zwecke nötig zu haben glaubt. Mit diesen Bildern sind wir schon bei dem zweiten Zentrum Steinhausenscher Kunst angelangt, dem Religiösen. Aus älterer Zeit war ein Moses am feurigen Busch (1900) und aus demselben Jahre eine Anbetung der Könige ausgestellt, in der ein leicht märchenhafter Ton von glücklichster Wirkung ist. Aus späterer Zeit eine Auferweckung der Tochter des Jairus (1909), eine Gethsemane-Darstellung (1910); »Du reichst mir deine durchgrabne Hand« (1910): eine Frau mit ergreifend durchdringendem Blick Christi Hand fassend, eine Auferweckung des Lazarus (1912), d. h. ein Lazarus, der von seinen Binden befreit wird; »Herr bleibe bei uns« u. a. m. Manches davon steht schon in Beziehung zu dem letzten großen Auftrag, der Ausmalung der Lukaskirche in Frankfurt, die noch nicht vollendet ist. Man sieht aber, was Steinhausen selbst in der Einleitung zu dem gedruckten kleinen Katalog hervorhebt, daß von früh auf sein Augenwerk auf eine große Malerei gerichtet war, und die Jugendwerke nicht ohne Zusammenhang mit denen des Alters sind. Die Liebe zur Landschaft und zu den kleinen Dingen der Natur hindere keineswegs die Entfaltung zu Größerem, ja sei vielleicht gar die Bedingung, daß das Große in den Grenzen der Wahrheit und Naturnähe bleibe. — So wurde ein Triptychon-Entwurf für eine Taufkapelle gezeigt, das von 1880 stammt; weiter die drei Entwürfe für die Fresken in Ober-St.-Veit von 1894 und für die Wandmalerei im Frankfurter Kaiser-Friedrich-Gymnasium mit dem Gleichnis vom barmherzigen Samariter (1906). Es ist kein Zweifel, daß der Künstler zuweilen mit dem Stoffe ringt, daß er nicht überall zu der völligen Bemeisterung gelangt, die auch für andere restlos zwingend ist; auch in seinen graphischen Blättern glaubt man hie und da ein gewisses Suchen auch in der Technik wahrzunehmen — das Eindrucksvollste davon bleibt wohl immer: Dieser nimmt die Sünder an und isset mit ihnen — aber wenn man das feststellt, so liegt hier vielleicht überhaupt ein Problem moderner religiöser Malerei vor, die so wenig fest in dem allgemeinen Bewußtsein verankert ist und so wenig ein Echo findet, daß der einsame Rufer in der Wüste wohl vor seiner eigenen Stimme erschrickt und unsicher wird. Wir betonen wohl gelegentlich gern selbst, daß wir nicht Besitzende, sondern Suchende sind im ganzen Bezirk geistigen Lebens, und in dieses Suchen der Zeit fügt sich zu einem Teil auch die Steinhausensche Kunst ein. Wir müssen uns freuen, daß überhaupt einer von unseren Künstlern sich in seinem Schaffen so stark innerlich religiös angefaßt fühlt und, ohne über die Zukunft unserer religiösen Malerei prophezeien zu wollen, können wir an sich doch kaum glauben, daß dieser freilich für das moderne Bewußtsein vielfach heikle, aber unendlich fruchtbare Stoff schon für alle Zeiten seine Mission erfüllt hätte.

SAMMLUNGEN

Die Errichtung eines neuen **Kunstmuseums in Basel** ist durch Bewilligung der Bausumme von 2422500 Francs jetzt gesichert. Die reichen Kunstschätze der Stadt aus dem Gebiete der Malerei und Bildhauerkunst sollen in dem neuen Museum Aufstellung erhalten.

Die **Stadt Berlin** hat aus dem Nachlaß von Oskar Frenzel, dem im vorigen Jahre verstorbenen Tier- und Landschaftsmaler, zwei Werke erworben, die Bilder »Der Stier« und »Heimkehrende Herde«, die beiden Werke konnten als die Hauptschöpfungen Frenzels auf der Gedächtnisausstellung gelten, die jetzt der Verein Berliner Künstler im Künstlerhause dem Andenken Frenzels gewidmet hat.

Dem **Londoner Viktoria- und Albert-Museum** hat John Lavery das von ihm gemalte Bildnis Rodins geschenkt.

New York. In berichtigender Ergänzung meiner jüngsten Mitteilung von Morgans Schenkung an das Metropolitan-Museum kann ich mitteilen, daß der jüngere Morgan den Teil der Skulpturensammlung seines Vaters, der schon seit einer Reihe von Jahren als Leihgabe im Museum aufgestellt ist (und auch in dem großen Skulpturenkatalog des Museums mitbehandelt ist), als Geschenk dem Metropolitan-Museum überlassen hat. Dieser Entschluß von Morgan jr. hatte man eigentlich schon lange erwarten dürfen. Es handelt sich um eine ziemlich umfangreiche Sammlung: 322 Stücke der ehemaligen Sammlung des Architekten Georges Hoentschel und um die beiden großen um 1500 entstandenen Gruppen der Beweinung Christi und Grablegung, die aus Schloß Biron in Südwestfrankreich stammen. Die Hoentschel Collection enthält charakteristische Arbeiten der verschiedenen deutschen, niederländischen, spanischen und vor allem französischen Schulen und ist daher vor allem von großem instruktiven Wert; die qualitätsvollsten Arbeiten, einige Madonnen-Statuen, gehören der französischen Schule des 12. und 14. Jahrhunderts an. *a. l.*

FORSCHUNGEN

Zu dem »neuentdeckten« Frans Hals. In meiner Notiz über den »neuen« Frans Hals in der Kunstchronik vom 3. März ist ein Irrtum untergelaufen. Das dort besprochene Bildnis des Nicolaes Stenius ist nämlich nur in einem ganz beschränkten Sinne neu zu nennen, insofern nämlich, als es der Aufmerksamkeit verschiedener holländischer und deutscher Kunstgelehrten bisher entgangen war oder von ihnen vielleicht nicht für ein Werk von Frans Hals angesehen wurde. Es ist doch sicher merkwürdig,

daß weder Moes, der Spezialist auf dem Gebiete der holländischen Porträtkunst, in seinen Werken, der Iconographia Batava und der Monographie über Frans Hals, es erwähnt, noch Hofstede de Groot in seinem kritischen Verzeichnis, noch Bode-Binder in ihrem Standardwerk über den Haarlemer Meister. Und doch stand das genannte Bildnis als ein Werk des Frans Hals in dem Führer durch das Bischöfliche Museum in Haarlem gebucht, in dem es seit 1878 ausgestellt war. In einem Artikel eines holländischen Kunsthistorikers in »De Amsterdamer« war irrtümlicherweise vermeldet, daß das Erzbischöfliche Museum in Utrecht das Gemälde jahrelang an einem dunkeln Platze bewahrt gehabt habe; auf dessen Autorität hin hatte ich dies übernommen, obwohl in anderen Berichten vom Haarlemer Museum die Rede gewesen war. In dem Führer des Haarlemer Bischöflichen Museums, sowohl in der dritten Auflage von 1888 als auch in der neuesten, der fünften, von 1913 wird das Werk mit Angabe der Bezeichnung und Datierung unter Nr. 369a, bzw. Nr. 39, als ein authentischer Frans Hals aufgeführt. Auch Jonkheer W. B. van Riemsdyk, dem Generaldirektor des Ryksmuseums, war das Werk als eine Arbeit von Frans Hals wohlbekannt; in einem alten Notizbuch, das Aufzeichnungen über Kunstgegenstände dieser Sammlung enthielt, ließ mich derselbe eine Bleistiftskizze nach dem Werke sehen, woraus u. a. deutlich hervorgeht, daß der Kopf damals jedenfalls gut erkennbar war; der Kopf gehörte auch, zusammen mit den Händen, zu den besterhaltenen Teilen des Gemäldes. In der letzten Nummer der holländischen Zeitschrift De Katholiek (Teil 149 p. 233 ff.) erzählt der Konservator des Bischöflichen Museums in Haarlem die näheren Schicksale des Gemäldes und sucht der Legendenbildung, der das Werk zum Opfer gefallen ist, entgegenzutreten. Die Verwaltung der genannten Anstalt wußte sehr gut, welcher Schatz ihrer Aufsicht unterstellt war. Daß sie nicht besser für ihn sorgte, indem sie ihn wiederherstellen ließ, lag an den geringen Mitteln, die ihr zu diesem Zwecke zur Verfügung standen. Erst der 1913 ernannte neue Pastor in Akersloot, H. J. G. van Baaren, war in der Lage, die hohen Kosten einer Restaurierung zu bestreiten, und ihm ist also mittelbar dieser »Fund« zu danken. Die Ehre aber, das verwahrloste Gemälde aufgefunden zu haben, kommt dem Konservator J. J. Graaf zu, der es 1878, also vor 38 Jahren, auf dem Boden der Pfarrei von Akersloot entdeckte, mit neun anderen Bildnissen, von denen sieben andere Pastoren der Gemeinde und zwei Laien darstellen. Das Bildnis von Stenius hatte sich nicht nur aus dem alten Rahmen, der aber noch vorhanden war, losgelöst, sondern es waren sogar von den vier Latten, auf die die Leinwand gespannt war, drei im Laufe der Zeiten ganz abhanden gekommen, so daß dem Bild aller Halt fehlte und es sich ganz verzogen hatte, wodurch dann die Risse und Sprünge entstanden waren. Durch die Vermittlung des Entdeckers kam das Stück dann 1878 in das Bischöfliche Museum; auf Kosten der Museumskasse wurde die Leinwand, die selbst keine eigentlichen Risse hatte, wieder aufgespannt und das Stück in seinen alten Rahmen gesetzt. In den Räumen des Museums hat das Stück bis 29. Oktober 1914 gehangen. *M. D. H.*

KRIEG UND KUNST

Auf Anregung des Prinzen Johann Georg von Sachsen soll in der katholischen Hofkirche in **Dresden** ein **Kreuzweg als Kriegerdenkmal** von den Gemeindemitgliedern gestiftet werden. Für die Aufstellung der vierzehn Bilder wurden die breiten Pfeiler des inneren Ganges zwischen Haupt- und Seitenschiff gewählt. Dem Kunstausschuß für diese Ausführung gehören u. a. an: Geh. Rat Prof. Prell, Geh. Baurat Schmidt, Prof. Wrba, Architekt Witte. Die Ausführung ist dem Münchner Maler Franz Xaver Dietrich übertragen.

VERMISCHTES

Majos und Majas zur Zeit des Goya. Was eine Maja sei, glaubt wohl jeder Betrachter der beiden allbekannten Hauptwerke Goyas, die diesen Namen führen, zu wissen. Daß aber der Meister, wie die Überlieferung behauptet, eine Angehörige des höchsten Adels, die Herzogin von Alba, als Maja gemalt haben soll, wird manchem spanisch vorkommen, und er dürfte vergebens nach einer Erklärung dafür suchen. Er findet sie in der nachfolgenden Notiz einer damaligen vornehmen deutschen Zeitschrift, der Zeitung für die elegante Welt, in ihrer Nr. 446 vom Sonnabend den 5. Dezember 1801, Spalte 1179 f.:

»Majos und Majas in Spanien. Es gibt in Madrid eine Art renomistischer Petitmaitres aus der Volksklasse, die man Majos nennt. Schwerlich dürfte anderswo eine so eigene Mischung von Galanterie und Brutalität zu finden sein.

Der Majo trägt gewöhnlich einen ungeheuer dreieckigten Hut, und eine lange Redesilla (Haarnetz), die ihm bis auf den Rücken herunterhängt; ein kurzes blaues Jäckchen mit einer Menge kleiner blanker Metallknöpfe, und eine bunte seidene Weste; eine dicke, nachlässig umgeworfene Schärpe mit langen herunterhängenden Quasten, und schwarze oder bunte Manchesterhosen, blaue, weiße oder melierte Strümpfe und weit ausgeschnittene Schuhe mit ungeheuer blitzenden Schnallen.

Man kann sich nichts Impertinenteres denken als einen solchen renomistischen Stutzer, als einen solchen galanten Bramarbas. Ein Blick, eine Miene, eine Bewegung ist hinreichend, ihn in Harnisch zu jagen. Stante pede droht er euch den Hals zu brechen und das wenigste, was euch begegnen kann, ist immer eine Beleidigung.

Etwas ähnliches in ihrer Art sind die sogenannten Majas, worunter man teils Freudenmädchen von Profession, teils im allgemeinen alle libertinen Frauenzimmer versteht. Etwas Freieres, Üppigeres und Unverschämteres kann so leicht nicht wieder gefunden werden. Die kurze dünne Basqviña, die jede nur zu bedeutende Bewegung des Körpers verrät, die langen durchsichtigen Fransen, die noch etwas über die Wade sehen lassen, der Busen, den ein kleiner Blumenstrauß bedecken soll, das verführerische wollüstige Augen- und Mienenspiel — wehe dem Fremden, der in die Hände einer Maja fällt, er wird es mit seinem Beutel und seiner Gesundheit bezahlen.

Und dennoch sind es diese Majas und jene Majos, die man nicht bloß auf dem Theater, sondern selbst unter den höheren Ständen häufig zu kopieren sucht. Keine Lust- oder Tanzpartie, wo man nicht einige Majos und Majas sähe, so sehr diese verkleideten Herren und Damen auch durch ihren Stand über diese Klasse erhaben sind. Gebärden, Anstand, Ausdruck usw., alles muß à la Majo und à la Maja sein. Man gefällt sich in dieser Verkleidung, man wetteifert in dieser Rolle und ist stolz darauf, für einen vollendeten Majo und für eine eigentliche Maja gehalten zu werden.« *G. Witkowski.*

Verantwortliche Redaktion: Gustav Kirstein. Verlag von E. A. Seemann, Leipzig, Hospitalstraße 11a
Druck von Ernst Hedrich Nachf., G. m. b. H., Leipzig

KUNSTCHRONIK

Neue Folge. XXVII. Jahrgang 1915/1916 Nr. 26. 24. März 1916

Die Kunstchronik und der Kunstmarkt erscheinen am Freitage jeder Woche (im Juli und August nach Bedarf) und kosten halbjährlich 6 Mark. Man abonniert bei jeder Buchhandlung, beim Verlage oder bei der Post. Für Zeichnungen, Manuskripte usw., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Hospitalstr. 11a. Abonnenten der Zeitschrift für bildende Kunst erhalten Kunstchronik und Kunstmarkt kostenfrei. Anzeigen 30 Pf. die Petitzeile; Vorzugsplätze teurer.

DAS JETZIGE KUNSTLEBEN IN BRÜSSEL

Den Nachrichten zufolge, die über belgische Zustände von der ausländischen Presse verbreitet werden, müßte, wie alles wirtschaftliche und industrielle Leben, so auch das Schaffen der belgischen Künstler für den Augenblick im Totenschlafe liegen. In Wahrheit kann man von Brüsseler Auktionaren hören (die Übertreibung trifft immerhin wesentliches), daß die belgischen Maler, offenbar weil das Publikum bei der Kunst Tröstung und Gedankenablenkung sucht, niemals rühriger und betriebsamer waren als heute. Zwar sind einige Künstler guten Namens, darunter Georges Minne, außer Landes geflohen; andere stehen als Soldaten im belgischen Heere, so der Bildhauer Rik Wouters, der Congomaler Alfred Bastien, der Meerlandschafter Wagemans, der Radierer Henri Meunier, der Lütticher Landschafter Charles Houben, dazu Thiriar, H. Anspach, Ochs usw. Aber es bleiben noch genug Namen und Talente, die dem Brüsseler Kunstpublikum mit neuen Arbeiten aufwarten und so den Betrieb und Markt des Kunstangebots einigermaßen wieder ins Gleichgewicht brachten. Zum Zeugnis, wie lebendig in dieser Okkupationszeit Interesse und Nachfrage immerhin ist, sei auf die Auktion des Baumeisters und Sammlers Maquet verwiesen, die am 5. März 1916 im Giroux-Saale stattfand und bei großem Zulauf eleganten und stadtbekannten Publikums eine Kollektion von 138 Nummern anbot mit einem Gesamterlös von 51187 Frs. Ein Werk De Greefs, »l'un des plus beaux tableaux de la vente«, wie der Sachwalter ausrief, begann mit einem Angebote von 900 Frs., um rasch auf die Höhe von 3500 Frs. zu steigen; Frédéric »Der heilige Franz im Gespräch mit Schwänen« erzielte 1150 Frs. Heymans »Sonnenaufgang im Kempenland« 1300 Frs., ein Aquarell von J. B. Madou 600 Frs., Fautazis Geigenspieler 1200 Frs.

Gut gekauft ward auch auf dem Herbstsalon, der vorigen September—Oktober in den Räumen des Musée Moderne abgehalten wurde. Von der Aufstellung einer Jury hatte man bei dieser Unternehmung abgesehen; der Salon war mehr caritativ als künstlerisch gemeint; eine Tombola sollte dies noch besonders ausdrücken; sie war reichlich mit Beiträgen ausgestattet und hat, wie man hört, für die notleidenden Künstler einen hübschen Ertrag abgeworfen. Für diesen Herbstsalon galt — leider in noch stärkerem Maße — im übrigen das Urteil, welches der Schriftsteller Georges Eckhoud in seinen »Etudes d'art contemporain« über den Herbstsalon 1914 gefällt hatte: »Billigerweise kann man hier nur von Mittelmäßigkeiten sprechen; ist nicht aber damit ein Erfolg schon erzielt, daß keiner unter die Mittelmäßigkeit herabsinkt?« So fehlten denn die Schlager, die starken Stücke, die festbannen und von sich reden machten, zudem waren von der Schau Leute wie Franz Heus, Opsomer, Celos, Paulus, Baseler, Gilsoul, Rassenfosse, Bildhauer wie Van der Stappen und Lagae ferngeblieben.

Unter den Ausstellern, die man mit Achtung zu nennen hat, ist Fernand Khnopff vielleicht am bekanntesten, im guten wie im peinlichen Sinne. Sein Silberstift, seine kalte Nadel hat nichts eingebüßt von Schulung, Feinheit und Verstandesmystik. Der Reiz seiner Arbeiten liegt in dem Beieinander von Legende und Geometrie, Rausch und Nüchternheit, von französischem Geprickel und flämischer Traumverlorenheit; natürlich ist sein Talent kleiner als das der weiland Rops oder Beardsley. Es interessierte vorzüglich ein Heft mit Bleistiftkopien nach Rubens; die Blätter sind aller Rubensschen Irdischkeit entledigt, der feine Stift des Künstlers hat aus üppigem Fleisch Träume, aus roten Wangen, festen bäurischen Muskeln, gehauchte Eleganz gemacht, aber damit nicht Rubens verfälscht, sondern neben den Rubens der geschichtlichen Entwicklung einen neuen, der freien nachschaffenden Auslegung gestellt. Verwandt im Geiste ist mit Khnopff der Verhaeren-Illustrator Ramah, der ein paar Blätter zum Ulenspiegel ausstellt, Blätter, die in persönlicher Weise das alte, kernige Volksbuch umdeuten ins Symbolisch-Verfeinerte und ins Märchenhafte. Von hier aus bis zu Géo Drains ist der Schritt weit; Drains, bei dem man an den englischen Illustrator Dulac erinnert wird, legt allen Wert auf das Heraldische; der alte König, den er ausstellt, ist wie ein Theaterbild behängt mit erlesenen Gewändern; der Symbolismus gibt sich hier als rein dekorative Besonderheit.

Unter den Ölmalereien mochte einem vielleicht das große Bild von Auguste Olesse (Fleurs) zuerst auffallen; aber man kennt diese helle, robuste Maltechnik, die von den Münchnern Erler und Putz aufgebracht wurde, zu gut; man verlangt allmählich wieder mehr als das geschulte Handgelenk; der Geist und das Geistige sollen wieder im Bilde wohnen und uns ergreifen. Und man entdeckte dann Sachen kleineren Formats, die innerlich länger zum Verweilen luden und die viel weniger »modern« gemacht sind. Man kann sie fast zusammen nennen, die Herren Henri Stiellemans, S. v. Zevenberghen, Alfred Verhaeren und Jean François Taelemans. Man kann sie deswegen zusammen nennen, weil die Art, wie sie Weichheit, träumerische Verschwommenheit der Formen, Leuchten des Tons und der Zwischentöne »herauskriegen«, bei diesen vier nach einem selben Ehrgeiz, nach einer gleichen Kultur des Sehens weist. Dabei spielt das

Thema gar keine Rolle. Die lauschige Wärme eines Gemaches, wo zwei Frauen Mühle spielen (van Zevenberghen) und der klirrende Frost eines Winterabends im Bois de la Cambre (Taelemans), der Durchblick eines Korridors mit einer arbeitenden Näherin (Stiellemans) und das glutvoll leuchtende Kücheninnere von Verhaeren — das sind vier gegensätzlichste Gegenstände, dramatisch die einen, die anderen lyrisch, die einen mit anekdotischem Inhalt, Menschen und Vorgängen, die anderen nur Stilleben bedeutend — aber dennoch geht durch die vier Künstler jene Verwandtschaft eines gleichen Verfahrens, wodurch die Bilder der Genannten nur wie Abstufungen derselben optischen Einstellung und Inbrunst erscheinen. Die Richtung geht weiter über die Malereien von S. M. Stevens und wird zum Ende geführt von Emile Hoeterickx, dessen zwei Stücke aus dem »Bois« sich beinahe ganz der Auflösung durch das Licht, durch die Baumschatten und den Dunst dieser nebligen nordischen Lande hingeben. Es waren vielleicht die besten Arbeiten der Ausstellung.

Auf große Dekoration und Monumentalität hinaus zu gelangen sucht Eugen Laermans. Seine Arbeitergruppe »En banlieu« erinnert an den deutschen Egger-Lienz; aber das Pathos bei diesem ist bedeutender, bei dem Belgier dafür vielleicht das artistische Können der Farbengebung. Die Arbeiten von Léon Loudot (»après l'orage«) sind satt und saftig; die Landschaft hat ein gutes natürliches, mittlerem Temperament vertrautes Antlitz. Van Holders »Enfant au bonnet rouge« stammt aus der gleichen Gesinnung eines tüchtigen, normal eingegrenzten Sehens. Zu dieser Gruppe hinzuzählen darf man schließlich noch P. N. de Vessel, der ein reiches, sommerlichgelbes »Ährenfeld« ausgestellt hat. Die feingestrichelten holländisch sauberen Stücke von Suzanne Cocqs (cour de ferme) gehören schon mehr in die stilisierende Richtung; aber man wird sie schön und beruhigend finden vor manchem bloßen Atelierblender.

Unter den plastischen Werken fiel des Materials wegen — Onyx und Elfenbein — eine Madonna von Isidore de Ruder auf. Über die Gefälligkeit einer bloßen Schreibtischnippsache hob sich auch das schlanke Elfenbeinfigürchen von Philippe Wolfers, aber die eigentlich plastische starke Überzeugung wohnte nur etwa in dem Frauenkopfe (Psyche) von Pierre Braecke, der eine schraffierende Oberflächenbehandlung des Marmors zeigt und damit unendlich schmiegsame Lichtlagerungen erzielt, und in dem Bronzekopfe von E. de Valeriola.

Um diese selbe Zeit vor Weihnachten 1915 gab es in dem sehr gut belichteten Studio-Saale der rue des Petites Carmes eine Ausstellung belgischer Graphik, veranstaltet zugunsten von Malern, die in deutschen Gefangenenlagern leben. Das Dargebotene war vielfältig und etwas wirr, am stärksten vertreten war August Danse; die Höhe des Könnens ist unbezweifelbar, aber man soll es mir nicht verwehren, die Striche dieser akademischen Nadel als sehr wenig erlebt, sehr wenig geistig, dafür allzu schön-rednerisch und nur eben »arrangiert« zu empfinden. Nahe steht dieser Machart die Kunst Omer Coppens, der, da er hübsch und gefällig arbeitet, einen vielfachen Absatz seiner Sachen verzeichnen konnte. Ramahs Blätter reden von einer fleischigen, entschlossenen Faust. Der Schiffersmann, der seinen kleinen Kahn gegen die Wogen stemmt, ist ungemein wirkungsvoll mit seiner realistischen, auf engstem Raume ausgedrückten Anstrengung; keine Literatur, nur Sachlichkeit, kräftiger Zug der Strichlagen. Schließlich seien noch zwei Nacktstudien von Jean Frisson erwähnt, an denen man lange studiert, mit welchem verborgenen Kunstgriff der Künstler seine Radierverfahren zu einer so weichen und warmen Tonigkeit ausgebildet hat, daß es scheint, er habe weiß und braun mit dem Pinsel nachschattiert.

Unter den mannigfachen Einzelausstellungen, die von Kunsthandlungen, Salons, kunstgewerblichen Magazinen veranstaltet wurden, ist hervorzuheben der Überblick über Henri Binards Werke, den die Salle Aeolian darbot. Henri Binard ist ein mondäner Landschafter, mit Träumerei und weiblichem Stimmungsgenießertum. Luft, Teich, Uferbord und Schwan werden fast zu Dunst und goldener Vision, doch vermeidet Binard geschickt das Süßliche.

Das neue Jahr begann mit einer sehr sehenswerten, 84 Nummern umfassenden Aquarellausstellung im Studio-Saale. Von den Künstlern seien angeführt: Cassiers, Charlet, Crespin, Creten, Delaunois, Franz Gailliard, Théo Hamon, V. Hageman, M. Hagemans, Hoeterickx, R. Janssens, Khnopff, Lemmen, A. Lynen, Marcette, Mellery, Michel Pinot, Ramah Richir, G. M. Stevens, Titz, Toussaint und Van de Leene.

Als äußerst interessant und eindrucksvoll stehen hier bleibend in meiner Erinnerung die kleinen Stadtansichten von A. Delaunois, graue, silbrige, hellkühle Blätter, dann das große Bild »Letzter Akkord«, eine Frau am Klavier vom Rücken aus gesehen, von Jules Van de Leene, das den hohen Verkaufspreis, den ein Herr aus Bremen dafür zahlte, vollauf verdiente, und schließlich das starke Blatt von Henri Cassiers, die Genter Pforte von Brügge darstellend.

Diese Ausstellung, die bei Publikum und Presse verdienten Beifall fand, ist jetzt abgelöst von einer Schau recht mäßiger und konventioneller Bilder der beiden Maler Alexander Marcette und Herman Richir; mit reinem Gewissen kann man hier viel Anerkennendes nicht sagen; es ist die Kunst, die immer sein und bleiben wird neben der eigentlichen und Geschichte machenden Kunst.

Nicht, weil sie sich »Independants« nennen, sondern weil wirklich innere Berufung sie modern macht, muß man das lobende Wort: sie treibe das Schicksal, zubilligen der Gruppe jener Künstler, die in einem hübschen Saale der rue Royale soeben ihre »Moderne Künstlerausstellung« eröffnen. Die Ausstellung umfaßt 109 Nummern, unter denen mit 18 Nummern am reichsten der Porträtist, Interieurmaler und Landschafter Georges Creten vertreten ist. Man muß den Namen dieses Neuauftauchenden im Gedächtnis behalten; seine Malweise hat den großen Zug der gestaltenden, umdeutenden Schöpferleidenschaft; seine

Farben glühen wie Weihrauch, den durch bunte Kirchenfenster die Sonne färbt; Zeichnung und Raumgestaltung zeugen von entschiedener Meisterschaft. Kühl und herb, an gewisse Maler der deutschen Schweiz erinnernd, sind die Stilleben von Louis Thévenet, unruhig, sachlich aber sehr sinnfällig die Park- und Schneelandschaften des schon genannten Jean Frison. Von Léandre Grandmoulin sieht man zwei tüchtige und eigenartige Porträt-Plastiken, von James Ensor ein paar gezeichnete und leicht nachkolorierte Blätter mit Teufels- und Menschengrimassen, von Constantin Meunier schließlich sind drei Ölbilder kleinen Formats aus seiner früheren Zeit ausgestellt, wohl weil ihr Besitzer durch den Krieg in Bedrängnis geraten ist.

Neben diesen größeren Ausstellungen kann man allenthalben im Lande kleinere und flüchtigere Unternehmungen kennen lernen: so hat in Brüssel der Club »L'Eveil« eine Schau veranstaltet, die leider durch Brand zerstört wurde, in Anderlecht hat es eine Ausstellung gegeben, die mit einer Lotterie verbunden war, in Gent traten Rodolphe de Saeger, Oskar Coddron, Carolus Tremerie und Charles van Belle gemeinsam vor das Publikum mit Ölbildern, Bildhauerarbeiten und Radierungen.

Für diese Ausstellungen insgesamt gilt, daß von den Künstlern Motive gewählt wurden, die für alle Zeiten gelten, von der heutigen Zeit aber nichts bringen. Der Krieg scheint in diesen Ausstellungsräumen gar nicht zu existieren. Auch innerhalb der Arbeiten, der Techniken, Gruppen und Geschmacksmeinungen fehlt der Kampf und die Aufstellung von bestimmten Entwicklungszielen. Bei den Belgiern, die ins Ausland geflüchtet sind, scheint es ähnlich zu stehen. Wenigstens ersieht man es aus dem Berichte des Flüchtlingsblatts »Echo Belge« über die in Vlissingen am 12. März eröffnete Ausstellung belgischer Malerei, daß auch dort Mondaufgänge (Vierin), alte Stadt- und Gassenansichten (Bossiers), Seestücke (Gérard Jakobs), Stilleben (Vaes), Charakterköpfe (Heymans) und andere neutrale Gegenstände überwiegen. Wie auch sollten die Belgier den Krieg schildern, wo sie ihn ja nicht als Großheit und Weltschicksal, sondern als nur allzu irdischen Haß und als Wut erleben; der Holländer Raemaekers drückt das in seinen erschreckenden Karikaturen aus; aber hier verstummt die Kunst und verhüllt ihr Haupt.

Bei dieser Sachlage hat es denn eine reizende Ironie, wenn dasselbe »Echo Belge« die belgische Kunst weit über die deutsche stellt: »Man sagte, Deutschland nähme auf dem Gebiete der Kunstfortschritte eine schätzbare Höhe ein; dank einigen großen Künstlern, die Weltruf erlangt haben, sucht die deutsche Malerei eine liebenswürdige und verführerische Form zu erreichen, arbeitet aber immer nur mit tötlicher Schwerfälligkeit die alten Geschichten wieder auf. Die neuen, sezessionistischen Richtungen wurden in Deutschland niemals verstanden; das Publikum interessiert sich hier nur für die ödeste Buchgelehrsamkeit. Die offizielle deutsche Kunst hält sich im rein Akademischen und Bäuerischen.«

Solche Meinungen haben wir zwar durch den Hinweis auf das heimische Kunstschaffen und die Bewältigung des Problems: »Der Krieg« nicht nötig zu entkräften, aber die »Ausstellung deutscher Graphik«, welche vom Deutschen Buchgewerbeverein Dezember 1915 bis Januar 1916 in Brüssel veranstaltet wurde, war doch eine prinzipielle und unwiderlegbare Antwort. Die Ausstellung, die eine erlesene Auswahl der auf der Bugra gezeigten Schätze darstellte, zeigte schlagend die zwei großen Rassengegensätze: Uns Deutschen wird alles, auch noch die Form, zu tiefem Zweifel und Nachdenken, den Belgier-Franzosen alles, auch noch der Inhalt, zu Selbstverständlichkeit und genießender Spielerei. Glaubt man, daß in der Kunst die Rassen sich versöhnen? Oder wird nicht auf diesem Boden derselbe Kampf gekämpft, genau so unerbittlich, nur geistiger, nur verborgener?

Brüssel *FRIEDRICH M. HUEBNER*

PERSONALIEN

Zum Stadtbaurat von Dresden, als Nachfolger Hans Erlweins, wurde soeben Prof. **Hans Poelzig,** Direktor der Breslauer Akademie für Kunst und Kunstgewerbe, gewählt. Die Wahl darf als sehr glücklich bezeichnet werden. Poelzig ist 1869 in Berlin geboren, hat das Gymnasium durchgemacht und dann an der Technischen Hochschule zu Berlin Architektur studiert. Er war dann im Ministerium für öffentliche Arbeiten zu Berlin als Regierungsbaumeister tätig. Im Jahre 1900 wurde er Lehrer für Architektur an der Kunstschule zu Breslau; 1903 übernahm er die Leitung dieser Anstalt, die 1912 zur Königl. Akademie für Kunst und Kunstgewerbe erhoben wurde. Durch sein künstlerisches Schaffen als Architekt hat sich Poelzig rasch einen angesehenen Namen gemacht. Im Jahre 1904 bereits erregte er die Aufmerksamkeit durch ein Einfamilienhaus in der Breslauer Handwerks- und Kunstgewerbe-Ausstellung, weiter errichtete er in Breslau eine ganze vornehme Wohnstraße nach eigenen Plänen, dann schuf er die Gebäude für die historische Ausstellung, für die Gartenbau-Ausstellung, für die Ausstellung des Künstlerbundes Schlesien, sowie die Pergola mit der Teichanlage für die Breslauer Jahrhundert-Ausstellung 1913. Ebenso wie durch diese Bauwerke, die durchweg künstlerisch modern empfunden sind, hat sich Poelzig bei der Ausbildung moderner Formen für industrielle Bauten hervorgetan. Hierfür zeugen die Gebäude für die chemische Fabrik in Luben bei Posen, der Wasserturm in Posen, die Hochbauten für die Rybniker Kohlengewerkschaft in Oberschlesien. Eine feinfühlige Leistung im Sinne der Städtebaukunst ist Poelzigs Rathaus in Löwenberg, das so trefflich in das alte Städtebild eingefügt ist. Als eine selbständige bedeutende Lösung der Aufgabe wurde allgemein Poelzigs Entwurf für das Berliner Opernhaus anerkannt; im Wettbewerb für die Klingenberger Talsperre (bei Dresden) erhielt er den ersten Preis; der Entwurf zeigte — nach dem Urteil der Preisrichter — »ein großzügiges, eigenartiges, den Widerstand gegen die elementare Kraft des Werkes kennzeichnendes Motiv, und dieses Motiv war aus der Gestaltung der Mauer selbst entwickelt, ohne daß dazu ein als eigenes kleines Bauwerk sich absondernder Aufbau nötig wurde; das Motiv paßte sich auch dem am Orte gefundenen Baustein sehr gut an.« Nach der gesamten bisherigen Tätigkeit Poelzigs darf man erwarten, daß er das städtische Bauwesen Dresdens tatkräftig mit künstlerischem und wirtschaftlichem Ernst verwalten wird. Bei der Abstimmung im Dresdner Stadtverordnetenkollegium erhielt er 59 von 67 Stimmen.

In seltener Frische und Schaffensfreudigkeit feierte am 10. März 1916 der Landschaftsmaler Professor **Phil. Röth** seinen 75. Geburtstag. Geboren in Darmstadt am 10. März 1841 als Sohn eines in guter Handwerksüberlieferung arbeitenden Odenwälder Schreinermeisters, verlebte er seine Studienjahre in Darmstadt, Karlsruhe und Düsseldorf, zeitweise in enger Fühlung mit seinem Jugendfreunde Hans Thoma. Im Banne der leuchtenden Wolkenbildungen und weiten Fernen der bayerischen Hochebene ließ er sich im Jahre 1871 in München nieder, in junger Ehe mit der Tochter seines einstigen Darmstädter Lehrers Paul Weber, des jetzt dreiundneunzigjährigen Nestors der Münchner Künstler. In Gern bei München gründete er sich sein Heim; dies entwickelte sich bald zu einem Sammelpunkt für den engeren und weiteren Kreis seiner Freunde, die ihn als Menschen und Künstler gleich hoch verehren. Eine Reihe von Ausstellungen, u. a. in Darmstadt, Frankfurt, Karlsruhe, wird jetzt dem Werke Röths gewidmet.

Professor **Hugo Schneider, der Kasseler Architekt,** beging am 12. März seinen 75. Geburtstag. Prof. Schneiders bekanntestes Werk ist der Ausbau des Aachener Münsterturms in spätgotischer Form. Von Schneider sind auch die bronzenen Haupttüren des Kölner Doms. Von 1879 bis 1910 lehrte er an der Kasseler Akademie.

MUSEEN

Hugo Vogels durch Ausstellungen und Reproduktionen sehr bekannt gewordenes **Bildnis Hindenburgs im Schnee** ist vom Dresdner Museums-Verein der Dresdner Gemäldegalerie geschenkt worden. — Weitere interessante Bereicherungen der Dresdner Sammlung auf gleichem Wege sind zur Zeit im Kupferstichkabinett ausgestellt; darunter besonders fesselnd einige glänzende Probedrucke kaum bekannter Radierungen von Karl Köpping. Soeben hat die Dresdner Galerie auch zwei bedeutende Werke von Thoma (Landschaft) und Liebermann (Generaloberst v. Bülow) gekauft.

Das Kunstmuseum in Essen erwarb auf der Hans Thoma-Ausstellung der Kunsthandlung Schneider in Frankfurt a. M. das 1887 gemalte Bild »Die Bogenschützen«. Das Museum besitzt bereits ein ausgezeichnetes Frühwerk des Meisters.

AUSSTELLUNGEN

Im Kupferstichsaal des **Kestner-Museums in Hannover** kommt diesmal ein Vertreter der jüngsten Richtung zu Wort. Max Pechstein-Berlin zeigt Handzeichnungen, Linoleumschnitte und Radierungen, die ein gutes Bild dieser starken Persönlichkeit und einen interessanten Einblick in das Streben des Expressionismus vermitteln. Ein neuer, wuchtender Hammertakt dröhnt durch diese Blätter. Man braucht sie nicht zu lieben, aber man muß sie verstehen lernen. Unmöglich kann man diesen Werken gegenüber das fehlende Verständnis mit der dünnen Entschuldigung verbrämen, diese Dinge seien die Ausgeburt einer Laune oder eines verschrobenen Gehirns. Wir dürfen uns nicht länger daran stroßen, daß diese Kunst die Natur gewaltsam umformt. Eine Weltanschauung, die über die Dinge der Natur hinaus in die Dunkelheit der Lebensrätsel zu dringen versucht, eine Generation, die in geistiger Willenstätigkeit alles Fließende und Wandelbare zum dauernden Gesetz zu verdichten versucht, die kann aus innerer Notwendigkeit heraus nicht eine Dienerin der Natur werden, die sie in geistiger Anstrengung ja gerade zu bändigen, zu meistern unternimmt. Ebenso wie wir nicht daran denken, die seltsamen gotischen Formen, die doch stark von der Natur abweichen, auf das Unvermögen oder gar die Laune des Künstlers zurückzuführen, ganz ebenso werden wir die uns noch befremdlich erscheinenden Werke der Expressionisten nicht leicht abtun dürfen. Diese in »krampfhafter Steigerung und pathetischer Spannung erfaßten geistigen Visionen« stehen — im lodernden Feuer der Schöpferseele geschmiedet — jenseits der billigen Wertung von häßlich und schön. *Paul Erich Küppers.*

Ende April eröffnet die **Neue Münchener Secession** in ihren Räumen in der Galeriestraße 26 (künstliche Eisbahn) die Weisgerber-Gedächtnis-Ausstellung. Sie wird das ganze Lebenswerk des Künstlers umfassen; der größte Teil der Werke wird zum ersten Male der Öffentlichkeit gezeigt werden. An die Ausstellung wird sich Anfang Juni die zweite Sommerausstellung der Neuen Münchener Sezession mit Werken der Mitglieder und Gäste anschließen.

Der Verein **Leipziger Jahres-Ausstellung** (Lia) wird während der Monate **Mai und Juni** in den Räumen der Kunsthalle von P. H. Beyer und Sohn in Leipzig eine Ausstellung veranstalten. Die Ausstellung wird **Gemälde, Graphik und Kleinplastik** umfassen. Es werden nur eingeladene Künstler ausstellen.

DENKMALPFLEGE

* **Der Eliasfriedhof** zu Dresden wird voraussichtlich in diesem Jahre aufgelassen. Der Rat zu Dresden schreibt daher drei Preise von 2000, 1500 und 1000 Mark aus zur Erlangung von Entwürfen für die städtebauliche Gestaltung dieses Friedhofs. Nach Befinden können drei weitere Entwürfe für zusammen 1500 Mark angekauft werden. Zugelassen sind Architekten, Künstler und Gartenbaukünstler in Dresden, in den Amtshauptmannschaften Dresden-Altstadt und Dresden-Neustadt, in Meißen und Pirna. Preisrichter sind u. a. die Architekten Dülfer, Gurlitt, Högg, die Maler Prell und Sterl, die Bildhauer Wrba und Werner. Die Entwürfe sind bis zum 18. September 1916 einzureichen. Der Eliaskirchhof wurde wegen der Pest 1680 in der Pirnaischen Vorstadt als Armenfriedhof angelegt und 1724 erweitert. Benutzt wurde er bis ungefähr 1820. Er ist jetzt im Frühling und im Sommer ungemein stimmungsvoll und birgt eine Fülle von Denkmälern aus der Zeit des Barock, des Rokoko und des Empire. Die Grüfte an den Mauern weisen prächtige schmiedeeiserne Gitter im Rokokostil auf.

VEREINE

Der **Verband deutscher Illustratoren,** dessen Sitz in Berlin ist, feierte dieser Tage sein zwanzigjähriges Bestehen. Am 6. März 1896 ist der Verband begründet worden.

KRIEG UND KUNST

Die Fragen der Beseitigung von Kriegsschäden und des wirtschaftlichen Wiederaufbaus werden auch in **Lothringen** nach dem Kriege eine große Rolle spielen, sind doch zu Beginn des Krieges zahlreiche Ortschaften schwer heimgesucht worden, und noch jetzt zerstören da und dort feindliche Geschosse friedliche Wohnstätten hinter der Front. Für die Wiederherstellung konnte bisher, abgesehen vom Aufbau einzelner Häuser, wegen der Nähe der Front nicht viel getan werden. Die Frage des Wiederaufbaues ist für Lothringen deshalb von besonderer Wichtigkeit, weil sich hiermit für die Zukunft eine Neugestaltung in baulicher Beziehung verbinden muß. Eine der ersten Schriften, die sich mit Fragen des lothringischen Wiederaufbaues beschäftigt, ist ein Aufsatz von Ministerialrat Franz in Straßburg im Zentralblatt für Bauverwaltung.

Verantwortliche Redaktion: GUSTAV KIRSTEIN. Verlag von E. A. SEEMANN, Leipzig, Hospitalstraße 11a
Druck von ERNST HEDRICH NACHF., G. M. B. H., Leipzig

KUNSTCHRONIK

Neue Folge. XXVII. Jahrgang 1915/1916 Nr. 27. 31. März 1916

Die Kunstchronik und der Kunstmarkt erscheinen am Freitage jeder Woche (im Juli und August nach Bedarf) und kosten halbjährlich 6 Mark. Man abonniert bei jeder Buchhandlung, beim Verlage oder bei der Post. Für Zeichnungen, Manuskripte usw., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Hospitalstr. 11 a. Abonnenten der Zeitschrift für bildende Kunst erhalten Kunstchronik und Kunstmarkt kostenfrei. Anzeigen 30 Pf. die Petitzeile; Vorzugsplätze teurer.

EINE NEUERWERBUNG DES BERLINER ANTIKENMUSEUMS

Mitten im Kriege ist den Berliner Königlichen Museen eine Erwerbung geglückt, die eine der seit langem glücklichsten Bereicherungen des deutschen Kunstbesitzes bedeutet. Es handelt sich um eine reif-archaische Statue von einer Qualität der Arbeit und einer Vollkommenheit der Erhaltung, wie kaum ein anderes Stück aus dieser Zeit bisher bekannt geworden ist. Die nächsten Verwandten sind die berühmten Koren von der Akropolis in Athen, deren jüngste, die also unmittelbar vor der Zeit der Perserkriege entstanden sein müssen, dem Werke stilistisch unmittelbar gleichkommen, während an künstlerischer Höhe das Berliner Stück entschieden überlegen ist. Dargestellt ist eine Göttin, die auf reichgeziertem Sessel feierlich thront. Sie ist mit dreifachem Gewande bekleidet, das in flachgelegten Falten herniederfällt. Die archaische Strenge beginnt eben sich zu lösen. Eine fast noch unmerkliche Bewegung durchbricht die alte Symmetriegebundenheit. Ein Zipfel fällt länger als der andere. Ein Bein schiebt sich leicht vor das andere. Und das starke Lächeln der älteren Zeit umspielt nur noch wie ein Zug hoheitsvoller Anmut den unendlich zart gezeichneten Mund. Das Antlitz bedeutet die erste Formung des klassischen Typus griechischer Schönheit. Es hat noch nicht die Beweglichkeit späterer Zeiten, und es bleibt gerade darum weit über alles Irdische entrückt in wahrhaft erhabener Ruhe. Der antike Beschauer nahte der Statue, die als Kultbild in einem Tempel thronend gedacht werden muß, von vorn, der moderne Besucher darf sie umschreiten und das edle Profil bewundern, in dem sich die Vollkommenheit der Zeichnung nicht minder rein offenbart. Die Größe der Statue übersteigt nur wenig das Maß des Lebens. Das Material ist parischer Marmor, ein einziger Block von erlesener Schönheit. Der Fundort ist im südlichen Italien zu suchen. Es liegt nahe, zu denken, daß das Werk aus Griechenland fertig dorthin gebracht wurde. Es hindert aber auch nichts, anzunehmen, daß die Statue aus einem importierten Marmorblock an Ort und Stelle gearbeitet wurde. Schlüsse auf die lokale Zugehörigkeit lassen sich zunächst weder in dem einen noch in dem anderen Falle ziehen. Eine nähere Bestimmung der dargestellten Göttin ist nicht möglich, da beide Hände mit den Attributen verloren sind. Das Fehlen der Hände ist der schwerste Schaden, der das Werk betroffen hat. Die Beschädigungen des Thronsessels, denen beide vordere Stützen, große Teile der Armlehnen und fast die ganze Rückenlehne zum Opfer fielen, kommen dagegen weniger in Betracht, obwohl sie im ersten Eindruck stärker mitsprechen, weil hier größere zertrümmerte Bruchflächen zu Tage stehen. Einen Schönheitsfehler bedeutet endlich die Absplitterung eines Teiles der Oberfläche der rechten Wange und der Umgebung des rechten Auges. Trotz aller dieser Schäden darf der Erhaltungszustand im ganzen als ungewöhnlich gut bezeichnet werden, weil bis auf die Hände alle wesentlichen Teile vorhanden sind, und die Oberfläche ihre volle Frische bewahrt hat. Ganz verloren ist nur die ehemalige Bemalung. Spuren eines Palmettenfrieses an einzelnen Teilen des Thrones geben einen Hinweis auf die ursprüngliche farbige Haltung, die nach Art der Koren von der Akropolis zu denken ist. Endlich vollendeten metallene Schmuckteile, ein Diadem auf den Haaren und Gehänge in den Ohren das Gesamtwerk.

Für das Berliner Museum bedeutet die Statue, deren Wiederentdeckung in anderen Zeiten als Gewinn für die gesamte Kulturwelt gefeiert zu werden verdiente, eine besonders erwünschte Bereicherung. Denn seit der Wiederherstellung der schönen Schinkelschen Räume, in denen unter Wiegands Leitung eine mustergültige Neuaufstellung der Antikensammlung erfolgte, betont diese mit aller Entschiedenheit gegenüber den alten archäologischen Museen den Charakter einer Kunstsammlung. Aber bis auf den pergamenischen Altar, der seiner endgültigen Aufstellung in dem Neubau auf der Museumsinsel noch harrt, fehlt es an den ganz großen und bedeutenden Werken. Diesem Mangel wird durch die neue Erwerbung abgeholfen werden. Wenn die archaische Göttin der Öffentlichkeit wird zugänglich gemacht werden können, wird die Abteilung der ältesten griechischen Kunst in ihrem Mittelpunkte ein Glanzstück besitzen, wie nur wenige Museen sich rühmen dürfen, ein ähnliches ihm zur Seite zu stellen. *G.*

* * *

Unser archäologischer Mitarbeiter schreibt uns zu dem bedeutenden Ereignis folgendes:

Das einzigartige Werk, das dank dem Eifer Wiegands, dank den Freunden der Berliner Antikensammlungen, an deren Spitze unser Kaiser mit einer sehr namhaften Summe erschien, und dem verständnisvollen Entgegenkommen des preußischen Kultusministeriums von dem Berliner Antikenmuseum erworben wurde, war kurz vor dem Kriege in engerem Archäologenkreise durch eine allerdings schlechte Photographie bekannt geworden. Wer damals die Abbildungen sah, erkannte sofort die hohe Bedeutung der sitzenden Göttin, die sich noch irgendwo im Ausland befand und von der man nicht wußte, wo sie

eigentlich gefunden war. Selbst die Nächstbeteiligten kannten nicht die genaue Stätte, wo sie ans Tageslicht gekommen war: Griechenland selbst, das griechische Kleinasien, die Inseln, ja das ganz von griechischer Kultur bedeckte Ufer des nördlichen Schwarzen Meeres, das südliche Italien oder Sizilien konnten die Heimat des Tempels der sitzenden Göttin sein. Denn, wenn nicht da entstanden, wo sie später thronte, konnte sie doch immerhin ein Werk eines großen Meisters aus Athen oder Ägina und auf Bestellung der Gläubigen einer griechischen Inselgemeinde oder Kolonie gearbeitet sein. Im Kriege selbst war nicht mehr soviel die Rede davon, und jetzt kommt die frohe, unerhörte Kunde, daß das um seine Weltstellung und seine Existenz kämpfende Deutschland diese Marmorstatue birgt und daß man in dieser Zeit nicht zu überbietender Kraftentfaltung in Berlin noch den Weg gefunden hat, den dem Werte dieser Statue äquivalenten Preis hinzulegen, der vielleicht der höchste ist, der je für eine einzelne Antike gezahlt wurde, — ohne daß wir dabei die übertriebene, dafür genannte Summe unterschreiben wollen. Ja noch mehr, neben Berlin trat noch Bayerns Metropole in den Wettbewerb um den Marmor und wich nur dem Berliner Vorkaufsrecht, das sich Wiegands sicherer Blick errungen hatte; und auch Budapest wollte den gleichen Preis zahlen und verzichtete nur, einen höheren zu bieten, um den mit den gleichen wirklichen Waffen kämpfenden Bundesgenossen nicht im Kampf um künstlerischen und Kulturbesitz aus dem Felde zu schlagen. So treten die Mittelmächte für Kunst in einer Zeit auf, wo England seine Museen schließt und seine Schulen dezimiert, um Geld zu sparen! — Wo die Statue war und woher sie mitten im Kriege in das von allen Seiten umschlossene und belauerte Deutschland kam, ist jetzt noch, zurzeit, eine müßige Frage; mag sie aus Cypern oder Cyrene, aus einer der von der Entente besetzten griechischen Inseln, aus dem feindlichen Süditalien oder Sizilien gekommen sein; genug, sie ist in Berlin, schon manche haben sie dort gesehen; und was Einzigartigkeit und Charakteristikum einer Stilperiode des klassischen Altertums betrifft, so hat kein Museum der Welt etwas Ähnliches zur Seite zu stellen und kaum ist je irgendwohin ein Kunstwerk auf abenteuerlicherer Reise gelangt.

Die ausgezeichnete Erhaltung der etwas über Lebensgröße hohen Statue erlaubt den Schluß, daß ihre Verehrungsstätte vielleicht ein unterirdischer Tempel, oder daß ihr Heim durch ein Naturereignis so zugedeckt war, daß sie die 24 Jahrhunderte seit ihrer Entstehung fast heil überlebte. Allerdings fehlen ihr die Hände und damit die Symbole, auf welche die tragenden oder hinhaltenden Arme hinweisen, so daß eine genaue Bestimmung, welche Göttin wir jetzt vor uns haben, noch nicht zu treffen ist. Man kann an eine Schale und einen Granatapfel denken, und es mag eine Demeter, eine Persephone gewesen sein, vielleicht auch eine Göttin, die die Eigenschaften der Fruchtbarkeit und der Unterwelt in sich vereinigte. — Weiter fehlen noch Teile der Fußbank und des Thrones, aber letztere sind, wie wir erfahren, wieder aufgetaucht und bereits unterwegs, so daß sie bald der Rücklehne des Thrones wieder angefügt werden dürften. Die eine Seite des Gesichtes hat gelitten. Farbspuren sind noch vorhanden. Der Marmor ist parisch und ein einziger Block.

Die Göttin sitzt auf einem Thronsessel, an dem wundervolle Palmettenornamente noch zu sehen sind, und auf dessen Sitz und Rücklehne sich die Polster erkennen lassen wie am Ludovisischen Thron. Der obere Teil der Statue ist von vollendeter Ausarbeitung. Ober- und Unterschenkel und die Beine sind noch an den Block gebunden und stehen noch im Banne der ägyptischen sitzenden Statue. Dagegen kommen die Füße wieder in trefflicher Arbeit unter dem Gewandsaume heraus. Drei Gewänder bedecken den Körper, ein zierlich gefälteltes, rein archaisches Untergewand, das Obergewand und der Mantel, und dieser Mantel wirkt in einem Teil fast verwirrend, denn in dem herunterhängenden Zipfel wagt der Künstler einen Fortschritt, wie er sich bei den zum Vergleich heranzuziehenden Figuren noch keineswegs offenbart. Der Kopf, das Haar, die Zöpfe, die unter dem Kopftuche hervorfallen, finden ihre Analoga in den spätesten Koren des Akropolismuseums (den sogenannten Tanten); aber ihr Stil führt noch weiter: man betrachte nur das geradezu entzückend ausgeführte Ohr, und wie sich das milde Lächeln zur hoheitsvollsten Anmut erhebt. Die Figur mag daher nach den spätesten der Koren oder in die Zeit der Äginagiebelfiguren datiert werden: mit 480 vor Chr. dürfte man das Jahr ihrer Entstehung ungefähr taxieren — ohne daß wir aber dabei das Rätsel des fortgeschrittenen Mantelzipfels lösen können. Mannigfache Spuren zeigen, daß Metall außer Farben zum Schmuck der Statue verwendet war. Sie wird ein Diadem getragen haben (wonach sie vielleicht auch als eine Stadtgöttin erkannt werden darf), die Sandalen waren wohl durch Bronze- oder Goldspangen gehalten u. a. m.

Jedenfalls ist der Eindruck der Statue, dieses Unikums eines wirklichen Kultbildes, ein derartiger, daß man sie als die Individualarbeit eines großen, uns noch unbekannten Künstlers betrachten muß. Alles Handwerksmäßige ist ihr fern. Die Berliner archaische sitzende Göttin wird in der Kunstgeschichte einen besonderen Platz einnehmen, und Deutschland darf stolz darauf sein, daß man in dieser Zeit den Mut und die Kraft gefunden hat, ein solches Werk zu erstehen. *M.*

NEKROLOGE

Ernst Isselmann †. Der Maler Ernst Isselmann, der am 17. März in seiner Vaterstadt Rees am Rhein im Alter von dreißig Jahren gestorben ist, war über die Kunstgemeinde des westlichen Deutschlands hinaus noch kaum bekannt geworden. Kurze Zeit nur Gast der Düsseldorfer Akademie, dann in Dresden und Willingshausen in Bantzers Schule sich heimischer fühlend, schien er schließlich doch abseits von Gruppen und Sonderbünden eigenwillig seinen Weg zu suchen, als Mensch wie als Künstler dem gewählten Kreis, der noblen Malerei Werner Heusers und der Gebrüder Sohn-Rethel noch am nächsten stehend. Die Fachwelt wurde auf ihn aufmerksam, als er vor einigen Jahren auf rheinischen Ausstellungen pointillistische, mit einer frischen Meisterschaft gemalte Bilder zeigte. Landschaften, die von Paul Baum, den er in Willingshausen kennen gelernt, berührt sind, bunter und lustiger als ihr

Vorbild, aber auch spielerischer und mitunter ein wenig billig. Später baute er seine Bilder aus zarten, farbigen Schichten in der Weise Cézannes auf, wobei zu bemerken ist, daß er Paris nur ganz flüchtig, vierzehn Tage lang, gesehen hatte. Vertrauter waren ihm Italien und Tunis, wo er eines Lungenleidens wegen den Winter vor dem Kriege im Innern des Landes lebte, römische und afrikanische Motive spielen denn auch in seinem Werk eine Rolle. Aber wie er von allen Reisen zum Sommer sehnsüchtig und dankbar nach Rees zurückkam, so ist auch für seine Kunst die Heimat der Nährboden geworden. Wie kein Zweiter schien er, dessen Entwicklung in den letzten Lebensjahren fast atemlos ging, berufen, der Schilderer des wunderschönen niederrheinischen, schon ins Holländische sich verlierenden Landes zu werden, er hat in zahllosen Bildern und Studien, Skizzen ihrer flachen, grünen, von weidenden Kühen wie mit bunten Flecken bestickten Wiesen gemalt, über die sich, von Sommerdunst leicht getönt, die blaue Himmelskugel spannt, während am Horizont Rauchsäulen gespenstig ragen. Als er seinen Malstuhl über Wesel hinaus gen Duisburg schob, nahm er den Kampf mit dem hier ihn bedrängenden Industriebild in ungestümem Eifer auf, das großartige Schauspiel der Ruhrorter Kaiser-Wilhelm-Brücke, die Niederrheinische Hütte, Zechen und Hochöfen hat er in Bildern festgehalten, durch deren leidenschaftlichen Strich der hastige Puls der Industriebezirke zu zucken scheint. Während des Krieges rief ihn ein ehrenvoller Auftrag nach Aachen, wo er für das Jubiläum eines Großindustriellen eine Mappe mit Aquarellen des Hüttenwerkes »Rote Erde« zu malen hatte, dann warf ihn in Essen ein Blutsturz nieder, dessen Folgen er erst nach einjährigem Siechtum in Rees, im Elternhaus, erliegen sollte. Isselmann, der die großen Städte, vor allem auch die Kunstzentren mied, hatte den Weg zum Kunstmarkt und auch zu den Galerien noch kaum gefunden. Im künstlerischen Vorort seiner Heimat, in Düsseldorf, ist er noch unvertreten, als einzige öffentliche Sammlung besitzt das Kunstmuseum der Stadt Essen eine Anzahl seiner Bilder, darunter ein Selbstbildnis, eine Reeser Wiesenlandschaft, eine funkelnde Impression der Ruhrorter Brücke. Man spürt vor ihnen, daß sie noch nicht das letzte Wort ihres begabten Schöpfers bedeuten, aber mit ihrem herben, im frischen Wind des Wiesenlandes gereinigten Zusammenklang von Blau und Grün stehen sie in der niederrheinischen Malerei, abhold aller Weichlichkeit, so selbständig und verheißend da, daß sie mit Ernst Isselmanns Heimgang einen unersetzlichen Verlust erleidet. *Ernst Gosebruch.*

⊙ **Alice Trübner** hat am 20. März in Berlin ihrem Leben selbst ein Ende bereitet. Als Malerin genoß sie verdiente Schätzung. Sie war die treueste Schülerin ihres Gatten Wilhelm Trübner, dessen breiten, kurzen Pinselstrich und dunkeltonige Harmonien sie übernahm. Es war oft nicht leicht, ihre Arbeiten von den älteren Werken des Mannes zu unterscheiden. Dessen jüngerer Entwicklung zu starker Farbigkeit ist sie nicht gefolgt. Wer in persönlichem Formenausdruck das einzige Recht des Künstlers erblickt, mochte ihr Mangel an Selbständigkeit vorwerfen. Wem das einzelne Werk als solches einen Wert bedeutet, der dankte der gepflegten Kunst Alice Trübners manchen feinen Genuß.

MUSEEN

⊙ **Die Sammlung Adolphs von Beckerath** hat, soweit sie in den Besitz des Kaiser-Friedrich-Museums überging, in dem Eingangsraum der italienischen Abteilung, wo sonst die Tafelbilder des Trecento untergebracht sind, vorübergehend Aufstellung gefunden. Bis auf wenige Werke, wie vor allem die beiden Sibyllen von Giovanni Pisanos Sieneser Domkanzel und das schöne Bildnisrelief des Matteo Civitale, die schon seit längerer Zeit zum Bestande des Museums gehören, ist die Sammlung bisher der weiteren Öffentlichkeit unbekannt, und es mag darum ein kurzer Hinweis hier gegeben werden. Denn selbst für die reiche Sammlung italienischer Renaissanceskulptur des Berliner Museums bedeutet der Nachlaß von Beckeraths einen sehr erheblichen Zuwachs. Die Robbiasammlnng wird um zwei Stücke vermehrt, ein schönes glasiertes Madonnenrelief und ein Tondo mit Maria zwischen schwebenden Engeln, beides charakteristische Arbeiten des Luca. Von den anderen Hauptmeistern der florentinischen Frührenaissance sind Desiderio und Antonio Rossellino mit je einem Madonnenrelief in Stuck vertreten, Mino da Fiesole mit einem reizenden marmornen Knabenköpfchen und der Stil des Verrocchio durch eine zierliche Johannesbüste. Ein seltenes Stück ist das Relief der Madonna in einem Tabernakel mit Putten von Giovanni da Pisa. Der Art des Tamagnini nähert sich ein außerordentlich fein gezeichnetes Bildnisrelief im Rund. Ebenfalls in mailändische Gegend weist ein Marmorrelief der Maria mit dem Johannesknaben mit einer interessanten landschaftlichen Hintergrundsdarstellung, das hier vermutungsweise mit Solari in Verbindung gebracht wird. Aus Rom stammen zwei dekorative Marmorreliefs mit Darstellungen Amors als Angler und eines musizierenden Tritonen. Nach Venedig führt eine Reihe von Stücken, unter denen ein Rahmenfries mit Cherubimköpfen besonders hervorragt, der dem Meister von S. Trovaso zugeschrieben wird. Dem Stil des Tullio Lombardi kommt die Marmorstatue eines knienden Engels nahe. Um etwa 100 Jahre später als diese Stücke, gegen Ende des 16. Jahrhunderts, entstanden ist ein Marmorrelief des toten Christus in Halbfigur. Eine sehr reizvolle Arbeit ist endlich die vergoldete Holzfigur des Markuslöwen. Das feinste an dekorativer Holzplastik der Frührenaissance stellen zwei Kandelaber dar, deren edler Aufbau ebenso hoch zu rühmen ist wie die subtile Durchführung des Details. Zum Schluß sei die bedeutende Sammlung von Bronzen erwähnt, in der eine Reihe ganz erstrangiger Stücke sich befinden.

Königl. Gemäldegalerie in Dresden. Die Zweite Kammer des sächsischen Landtags hat soeben die geforderten Summen für den Bau der modernen Galerie in Dresden genehmigt. Der Bau soll noch in diesem Jahre beginnen.

AUSSTELLUNGEN

Frankfurt a. M. Im Februar veranstaltete der Kunstsalon Schneider zum besten der Frankfurter Künstlerfürsorge — neben einer Anzahl Zeichnungen und dem fast lückenlosen graphischen Werk an Radierungen, Tacheographien, Steindrucken und Algraphien — eine größere, gegen 80 Nummern umfassende **Ausstellung von Gemälden Hans Thomas.** Sie war ausschließlich aus Privatbesitz und zwar hauptsächlich Frankfurter Privatbesitz zusammengebracht und bot ein ganz hervorragendes Interesse; waren doch alle Schaffensperioden des Künstlers, von seiner Frühzeit an bis ins Jahr 1916, in bezeichnenden Schöpfungen vertreten. Von 1860 stammte das wohl wenig bekannte Brustbild einer alten Frau (Besitzer Herr Hofjuwelier Louis Koch), seelisch bereits vertieft, wenn auch bescheiden in den Mitteln und sparsam in der Farbe: Grau und Schwarz mit wenig Rot. Dann das Porträt der Schwester (von 1863), mit dem Strickstrumpf in der Linken vor Baum in Landschaft, wohl auch nur selten gezeigt, aber in der frischen Sinnlichkeit der Farben- und Formengebung und der Innigkeit der Beseelung von ganz be-

sonderem Reiz. Aus dem gleichen Jahre stammt die fleckig andeutende, die Karlsruher Schulung nicht verleugnende Skizze zu einem von der damaligen Kritik schon günstig beurteilten, seither leider verschollenen Bilde: der Bienenfreund; aber auch schon das große, frei und breit gemalte Bild des Sommermorgens. Dann folgte eine Lücke von neun Jahren bis 1872, von da an war fast jedes Jahr (mit wenigen Ausnahmen) meist mit mehreren Proben Thomascher Kunst vertreten, die auch seine erstaunliche Vielseitigkeit wieder in hellstes Licht setzten. Porträts (darunter das Selbstbildnis von 1873 und das seiner Frau von 1895), wundervoll frische Stilleben, Religiöses, wie die lebenstrotzende »Flucht nach Ägypten« (1890) und der weniger glückliche »Böse Säemann« (1890), Mythologisches wie das Tritonenpaar von 1892, die »Rheintöchter« und die durch den Krieg aus Mühlhausen an den Main verschlagenen »Tanzenden Nymphen« von 1888, wo das Wasser mit den Schwänen und der Nymphenreigen auf dem Goldgrund des Himmels von traumhafter Wirkung sind. Endlich durfte auch das Humoristische mit den »Sieben Schwaben« nicht fehlen. Über allem stand freilich auch hier sieghaft die Landschaft. Der Oberrhein bei Säckingen, Fluß- und Landschaftsbilder vom Main und Mittelrhein, die prachtvolle Ansicht von Falkenstein (1880), schließlich italienische Landschaften. Am packendsten und selbstverständlichsten ist Thoma aber eben doch in der Schilderung seiner Heimat: es scheint, als ob da die Psyche der Landschaft und die Psyche des Künstlers restlos in einander aufgingen, das Bedeutendste und Zarteste dieser Landschaft durch diesen Künstler Gestalt gewänne, die tiefste Quelle seines Wesens in hundert goldenen Röhren verschwenderisch ausströmte. Von dieser Kraft geben auch neueste Werke noch Kunde: 1916 erst ist das Bild »Am Holzbrückle« entstanden; eine kahle Halde mit wenigem niedrigen Nadelholz bestanden, dazwischen Flächen gelben Sandes, im Vordergrund ein Bach mit Brücke. Hinten abschließend lange Bergzüge in violett und grün; am Himmel gewaltige Wolkenmassen von bestimmender Wirkung. Überhaupt ist es, als ob hie und da das Einzelne jetzt gern zurückträte hinter dem Allgemeinen, Großen, Elementaren — auch das »Wolkenmeer« von 1911 zeigt schon eine ähnliche Tendenz — als ob bei dem Siebenundsiebzigjährigen das »zum Sehen geboren« von dem »zum Schauen bestellt« abgelöst würde.

DENKMÄLER

Frankfurt a. M. Am 7. März wurde der von den Frankfurter Bankiers Ludwig und Alfred Hahn zum Andenken an ihren Vater **Anton L. A. Hahn gestiftete Brunnen** geweiht und der Stadt übergeben. Er steht auf dem, die Fortsetzung des Goetheplatzes mit dem Schwanthalerschen Goethe-Denkmal bildenden Theaterplatze, der nach Norden ehemals von dem alten „Komödienhause" begrenzt wurde, jetzt von Geschäftshäusern der verschiedensten architektonischen Erscheinung umrahmt wird.

Der Brunnen ist ziemlich nahe der zwischen den beiden Plätzen durchführenden Straße gerückt und nimmt nicht die Mitte des Platzes ein, den er bei seinen bescheidenen Dimensionen auch nicht völlig ausgefüllt haben würde; an sich ist es freilich zu bedauern, daß der Platz nicht eine solche zentrale monumentale Anlage erhalten hat. Der Brunnen aus grauem Granit ist eine Schöpfung Hugo Lederers und zeigt über einem achteckigen Unterbau von knappem, elastischen Umriß auf vier Kugelfüßen die etwa 5 m Durchmesser haltende runde Schale mit geschupptem Rand. In der Mitte erhebt sich eine achteckige, nach oben sich verjüngende Pyramide mit einem die Ecken bezeichnenden doppelten Relieffries von Widderköpfen mit Festons zwischen sich; den Widdermäulern entquillt das Wasser und sammelt sich in der Schale, deren Inneres dem Blick freilich entzogen wird. Von der Schale aus versickert es im Unterbau, aus dem es durch eine Umdrehungspumpe aufs neue in Umlauf gesetzt wird — eine Lösung, die natürlich nicht unbedenklich ist.

Die Bekrönung der Pyramide bildet auf runder Bronzeplatte die bronzene Gestalt eines Merkur, der in breiter Schrittstellung die Füße fest aufstemmend sich mit einer halben Drehung nach links wendet und zwischen den in ungefähr gleicher Höhe gegebenen Händen einen langen Beutel festhält. Der Kopf und, ihm in entsprechender Weise folgend, der Oberkörper wendet sich wieder mit scharfer Drehung nach rechts und scheint mit listigem Lächeln in dem durchaus nicht feinen, von der Flügelhaube umrahmten Gesicht mit charakteristisch hervortretender Nase auf die Menge zu seinen Füßen herabzublicken. Die Doppelheit der Bewegung entrückt das für Frankfurt und die besonderen Umstände naheliegende und an sich nicht besonders originelle Motiv der Banalität und schafft für den vorbei- und umwandelnden Betrachter eine Mehrheit von Ansichten, die die Vorzüge der auch hier zutage tretenden Ledererschen Behandlung des prachtvoll kräftig-muskulösen Körpers aufs deutlichste zu zeigen erlaubt. Frankfurt darf stolz auf diese neue, künstlerisch bedeutungsvolle Anlage sein.

VERMISCHTES

Über die letzte Ruhestätte Franz Marcs schreibt Professor Wegener in der Kölnischen Zeitung vom 20. März: Wir arbeiteten uns jetzt auf der entgegengesetzten Seite aus dem Walde heraus und erreichten, knetend im fettesten Ackerton, das von einem hochwipfligen Park umgebene Schloß Gussainville. Schloß und Park waren wieder eine starke französische Feldfestung gewesen. Ein breiter Stacheldrahtgürtel schlang sich ringsherum, nur auf einem ganz schmalen Zickzackpfad an einer Stelle durchschreitbar. Frisch aufgeworfene Laufgräben durchzogen den Rasengrund des Parkes. Auf dem höchsten Punkt des Gutshofes standen die pittoresken Trümmer des Herrenhauses, mit einer hübschen Freitreppe. Unter einem der großen Bäume zwei nicht alte französische Gräber, auf deren einem geschrieben stand: Içi repose un brave non identifié. Und ein wenig weiterhin, vor dem Stamme eines alleinstehenden, prachtvoll gewachsenen alten Baumes, ein ganz frisches deutsches Grab; die einfache Holztafel noch mit einem großen, grünen Ilexkranz umgeben. Das war die Ruhestätte des Malers Marc, der am 4. März bei einer französischen Beschießung des Dorfes Bracquis, desselben, das vorhin auch beschossen wurde, den Tod gefunden hat. Marc war ein Künstler allerjüngster Richtung. Ich kenne seine Werke nicht, hörte aber, daß sie ein seltsames, kühnes Wollen gehabt haben, schwer verständlich, wohl auch bizarr, und doch Kennern Achtung gebietend. Nun ist der Sturm und Drang vorbei. Ob der Gefallene ohne diesen Tod noch einmal Ruhm und Ehre, höher als die jetzt gewonnenen, hätte erringen können, weiß ich nicht. Ein künstlerisch schöneres Grab, eine letzte Ruhestätte von wunderbarerer, größerer und kühnerer Stimmung hätte er sicher nicht gefunden als diese, unter dem einsamen Baum in Feindesland, im Hintergrund die malerische Kulisse des zerschossenen französischen Schlosses und ringsher im Park die übrigen Zeugen des heiligen Kampfes für unser Volk und Land.

Verantwortliche Redaktion: Gustav Kirstein. Verlag von E. A. Seemann, Leipzig, Hospitalstraße 11 a
Druck von Ernst Hedrich Nachf., G. m. b. H., Leipzig

KUNSTCHRONIK

Neue Folge. XXVII. Jahrgang 1915/1916 Nr. 28. 7. April 1916

Die Kunstchronik und der Kunstmarkt erscheinen am Freitage jeder Woche (im Juli und August nach Bedarf) und kosten halbjährlich 6 Mark. Man abonniert bei jeder Buchhandlung, beim Verlage oder bei der Post. Für Zeichnungen, Manuskripte usw., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Hospitalstr. 11 a. Abonnenten der Zeitschrift für bildende Kunst erhalten Kunstchronik und Kunstmarkt kostenfrei. Anzeigen 30 Pf. die Petitzeile; Vorzugsplätze teurer.

ALTE DEUTSCHE SOLDATENGRÄBER

Von Dr. P. Kutter

Der Krieg mit seinen ungeheuren Menschenopfern fordert eine entsprechende Masse von Gräbern und Grabschmuck. Wie nach dem siebziger Kriege sind jetzt die Bildhauer und noch mehr die Grabstein-Industrie beschäftigt, Massengräber zu entwerfen und eiligst herzustellen. Alle Kunstzeitschriften bringen Entwürfe für Soldatengräber. Gutachten von Architekten und Bildhauern werden eingefordert. Man fürchtet die Wiederkehr der Flut von Geschmacklosigkeiten, die man nach dem deutsch-französischen Krieg erleben mußte. Um die deutschen Soldatengräber der früheren Jahrhunderte kümmert man sich nicht, die Kunstgeschichte hat man nicht befragt. Wir kennen zwar die vielen erhaltenen römischen Soldatengräber, wir wissen aus den Museen (z. B. in Bonn oder Köln), daß fast jeder einzelne Cohortale sein steinernes Reliefbild bekam, aber ältere figurale Grabmäler von deutschen Soldaten haben sich nicht erhalten. Wohl gibt es einige einfache Denksteine mit Inschriften auf Massengräbern aus dem Dreißigjährigen Krieg und auch aus den Befreiungskriegen, sie kommen aber wegen mangelnder künstlerischer Qualität nicht in Betracht.

Von einer figuralen Darstellung des einzelnen Soldaten (aus Stein oder Erz) auf seinem Grab ist heute keine Rede, das ist nicht Mode, auch nicht bei Offiziersgräbern, welche nur eine bessere und kostspieligere Ausführung erhalten. Wir besitzen nun aber von deutschen Offizieren aus früheren Zeiten prächtige figurale Grabmäler in unseren Kirchen. Es war ehemals selbstverständlich, daß der bedeutendere Führer, »der römischen Kayserlichen Majestät Feldobriste« oder Hauptmann genau wie der hervorragende Ratsherr oder Patrizier in der Kirche sein Grabbild erhielt, mochte es nun ein guter oder geringerer Künstler ausführen. Erst in jüngster Zeit beginnt die Kunstgeschichte sich mit diesen oft hochbedeutenden Arbeiten (von der Mitte des 16. Jahrhunderts an) zu beschäftigen, das Gute von der Massenware zu sondern. Die Ausstellung für moderne Kriegergrabmäler in der Mannheimer Kunsthalle bot jüngst Gelegenheit, sich in der retrospektiven Abteilung etwas über ältere deutsche Grabmalskunst zu informieren. Es gibt zwar viele kunstgeschichtliche Einzeluntersuchungen über dies und jenes Monument, aber eine Geschichte des deutschen Grabmals gibt es nicht, in der man sich an der Hand guter Abbildungen eine Entwickelung des deutschen Offiziersgrabmals klarmachen könnte. Man würde alsdann von selbst darauf kommen, von unseren modernen Bildhauern ein figurales Abbild für einen ausgezeichneten tapferen Soldaten oder Anführer auf seinem Grabe zu verlangen. Wir haben Bildhauer genug, die dieser Aufgabe gerecht werden könnten, wenn sie in den Kirchen den gotischen Ritter oder den schnurrbärtigen alten Schwedenoffizier mit Feldbinde und Stulpstiefeln sich ansehen wollten. Mögen sie den gefallenen Hauptmann aus dem jetzigen Kriege noch so sehr heroisieren und idealisieren, sein Abbild wird mehr Eindruck machen als das modernste Grabmal, das immer nur mit Symbolen wirken kann, also mit Merkzeichen, die erst eine Reihe von Vorstellungen auslösen müssen und niemals die schlagende Wucht eines künstlerisch vollendeten figuralen Abbildes besitzen können.

Einstweilen wird man nur immer wieder einwenden, derartige Grabmäler seien nicht üblich und würden nicht wirken. Wer aber in der Lage sein sollte, auch nur eins der wenigen, nachfolgends benannten alten Kriegergrabmäler (»in Uniform«) oder ähnliche zu kennen, muß ohne weiteres zugeben, daß diese Gestalten zum Beschauer eine ganz andere Sprache reden als eine bloße Inschrift auf einem Kreuz oder unbehauenen Stein, auf den etwa ein antiker Helm oder eine Urne gestellt ist — besonders dann, wenn erst einige Jahre verstrichen sind und die Begeisterung verflogen sein wird.

Das Schema des üblichen deutschen Grabmals für fürstliche und andere hohe Herren von Mitte und Ende des 16. Jahrhunderts an ist wohl allgemein bekannt. Es ist der lebensgroße kniende Ritter im schweren Harnisch, der die Hände betend zu dem vor ihm aufgerichteten Kruzifix erhebt. Die steinerne, oft vollplastische Reliefgestalt wird umrahmt von korinthischen Säulen, die einen Halbkreisbogen tragen, in diesem prangt die von zwei Engelein gehaltene Inschrifttafel. Als Beispiel wäre nur die famose Figur des Georg von Liebenstein im Mittelschiff der Stiftskirche zu Aschaffenburg zu erwähnen. Sie ist vielleicht dem jetzt viel genannten Backoffen zuzusprechen. Eine große Menge von solchen wuchtigen gepanzerten Gestalten schuf auch der tüchtige Meister Johann von Trarbach, der viel für die Dynastenfamilien in Wertheim a. M., Pforzheim (badische Landgrafen), Öhringen (Hohenlohe) usw. gearbeitet hat. Im Jahrhundert des Dreißigjährigen Krieges ist das Knien und Beten der energisch blickenden Hauptleute und Obristen fortgefallen, sie stehen in ihrer bequemen und malerischen Uniform ruhig da, die Linke am Degen, den Federhut in der Rechten. Die langen Haare der martialischen Köpfe mit den großen Knebelbärten wallen ungeordnet auf den Spitzenkragen herab. Die plumpen Reiterstiefel wirken fast so wuchtig, wie die alten Eisenschienen und breiten Eisenfüße (Kuhmäuler) der spätgotischen Epoche. Zu diesen handfesten Degen aus dem großen Kriege gehört die knorrige Gestalt des

Obersten Baur von Eiseneck († 1621) im Kreuzgang des Würzburger Domes, die von dem Württemberger Kern in Alabaster ausgeführt wurde. In dem reichen Rahmenbau der Rückwand sind kleine Reliefs angebracht mit Schlachten, in denen der Oberst mitgefochten hat. Ähnliche »Battaglien«-Reliefs prangen auch an der prachtvollen Marmortumba des Wallensteinschen Feldmarschalls Grafen Melchior von Hatzfeld († 1658) in der idyllisch gelegenen Bergkirche zu Laudenbach in Württemberg. Auf diesem Sarkophag ruht leicht und elegant, das Haupt in die Hand gestützt, der tapfere General, den trefflichen Porträtkopf stützt der leichte Schuppenhelm. Eine einfachere aber doch eindrucksvolle Arbeit ist das reliefierte Steinbild eines Obersten Meier († 1677) in der Kirche zu Frankenhausen am Kyffhäuser in Thüringen. Leider verbietet der hier zur Verfügung stehende Raum, noch andere solche Kriegerdenkmäler namhaft zu machen, es muß hier genügen, für die spätere Zeit nur noch auf die gedrungene Grabstatue des einäugigen Generals Johann Karl von Thüngen aufmerksam zu machen, der 1709 bei Speier fiel. Diese herrliche Gestalt ist in der Kirche des kleinen Rhöndorfs Zeitlofs bei Bad Brückenau verborgen. Wie bei den gemalten Porträts aus dieser Epoche fällt hier das glattrasierte, etwas weichliche Gesicht bei dem elegant gerüsteten Herrn auf, dessen Brust die subtil gearbeitete Kette des schwarzen Adlerordens ziert. Der Offizier ist fast schon als Freifigur, als Denkmal für einen Platz außerhalb der Kirche aufgefaßt. Dieser Umstand muß daran erinnern, wie am Anfang des 18. Jahrhunderts Denkmäler auf öffentlichen Plätzen aufkamen, man denke an Schlüters Reiterstandbild des Großen Kurfürsten in Berlin (enthüllt 1703). Während dieser Kriegsheld noch in der Tracht eines römischen Imperators daherreitet, stellte Schadow seinen Ziethen und Fürst Leopold von Dessau am Ende des Jahrhunderts wieder in voller Uniform als freie Standbilder auf den Wilhelmsplatz in Berlin. Die Grabbildhauerarbeiten der letzten dreißig Jahre des 18. Jahrhunderts können hier übergangen werden, sie huldigten dem Klassizismus, der, den figürlichen Monumenten abhold, sich die Attribute der griechisch-römischen Gräber, wie Sarkophage, Fackeln, Urnen, Helme, Schlangen oder Mohnkapseln auf seinen pauvren Grabtafeln zu eigen machte, wie sie ja noch heute auf unseren modernen Kirchhöfen immer wieder angewendet werden. Gerade um diese Zeit vollzieht sich eine für die Grabmalsplastik wichtige Tatsache: es wurde in allen deutschen Staaten allmählich das Begraben innerhalb des Kirchengebäudes radikal verboten. Das figurale Monument verschwand nicht nur aus den Kirchen, sondern auch aus den Kirchhöfen. Das Grabmal mußte sich vollkommen ändern, es mußte ein Freigrab in einem Garten werden. Die menschliche Gestalt durfte nur als öffentliches Denkmal auf Plätzen und Straßen dargestellt werden, auf Kirchhöfen aber war höchstens eine Büste oder ein Kopfrelief in einem Medaillon erlaubt. Beweglich klagte Goethe in einem kleinen Aufsatz »über Denkmale« (31. Band der Werke): »Leider haben sich unsere Monumente an die Garten- und Landschaftsliebhaberei angeschlossen, und da sehen wir denn abgestumpfte Säulen, Vasen, Altäre, Obelisken und was dergleichen bildlose allgemeine Formen sind, die jeder Liebhaber erfinden und jeder Steinhauer ausführen kann. Das beste Monument des Menschen aber ist der Mensch«.

Goethes Klagen über die Kirchhöfe blieben noch lange nach seinem Tode berechtigt. Es können hier nicht die Fortschritte bezüglich der künstlerischen Qualität moderner Grabmonumente oder Kirchhofsanlagen aus den letzten zwanzig Jahren erörtert werden, sie liegen ja klar zutage für jeden, der etwa damit die grauenvollen Denkmäler eines Kirchhofs aus den sechziger und siebziger Jahren des vorigen Jahrhunderts vergleicht. Aber im wesentlichen muß man auch heute noch bekennen, daß die figurale Darstellung des Toten gegenüber dem durch die Architektur so mannigfaltig und oft so sinnlos geschmückten Grab sehr vernachlässigt ist. Das gilt auch vom Soldatengrab. Nicht als ob man fordern sollte, daß nun jedes Grab mit einer Statue des Toten geziert werden muß. Davor werden ja schon die hohen Kosten uns bewahren, die man ja auch früher bei komplizierten Anlagen und Gruftbauten niemals gescheut hat.

Man mache sich die Mühe, den eben angezogenen kurzen Aufsatz Goethes nachzulesen. Man wird über den Satz nicht hinauskommen: Das beste Monument des Menschen ist der Mensch — oder über den Schlußsatz: »Wie man es denn, so lange die Welt steht, nicht höher hat bringen können als zu einer ikonischen Statue.«

Heute ist die Frage gestellt worden: Wie schaffen wir würdige Denkmäler der großen Zeit? Unsere besten Architekten und Bildhauer haben fast alle geantwortet. Ihre Ansichten sind nicht sehr zuversichtlich und deutlich, läßt sich doch ein so wichtiges Problem nicht mit ein Paar Sätzen abtun. Alle Künstler ahnen schon die breite Flut der mittelmäßigen und geschmacklosen Arbeiten, die da kommen muß und die doch bei einem so beispiellos großen Bedarf ganz unvermeidlich ist. Eins nur sucht man in allen den dankenswerten und geistreichen Äußerungen vergebens: Niemand denkt daran, das Gute an unseren alten deutschen Grabmälern zum Vergleich heranzuziehen. Wer sich diese allerdings große Mühe machen wollte, würde reich belohnt werden und für die Praxis gerüstet sein. Da genügt es freilich nicht, in eine oder zwei beliebige große alte Kirchen zu treten, die etwa mit vielen alten und defekten Epitaphen bis zur Decke vollgehängt sind, unter denen aber nur alte Fabrikware sich findet — man sollte vielmehr die bedeutenden alten Kirchen und Dome zu Mainz, Würzburg und Bamberg oder Breslau aufsuchen, dann erst wird man es unbegreiflich finden, daß die da aufgespeicherten reichen Schätze deutscher figuraler Grabsteinplastik unbeachtet, unverstanden und — unbenutzt brach liegen sollen.

Es wäre Zeit, dem noch heute eigentlich nur in der Grabmalskunst weiterlebenden Klassizismus durch eine starke Betonung des figuralen Moments neues

Leben zuzuführen. Es ist ja wohl durch das eben empfohlene Studium alter deutscher Grabplastik eine neu hereinbrechende Nachahmung gotischer oder Renaissanceornamentik gar nicht zu befürchten, darin haben wir ja in den Grabmälern der siebziger und achtziger Jahre des vorigen Jahrhunderts wahrhaftig genug gesündigt.

NEKROLOGE

Georg Hirth †. Am 28. März starb in fast vollendetem 75. Lebensjahr nach längerem Leiden Dr. Georg Hirth. Die Kunstwissenschaft sowohl wie das deutsche Kunstleben verdankt diesem ungemein vielseitigen und gewandten Manne, dessen geistige Spannkraft und sprühendes Temperament bis ins Greisenalter jugendfrisch blieben, außerordentlich viel, viel mehr als man gewöhnlich weiß. Gewiß war Hirth kein zünftiger Kunsthistoriker, und wie auf so vielen anderen Gebieten so auch auf dem Gebiet der Kunstgeschichte Dilettant, aber einer von jenen Dilettanten, deren wir noch mehr brauchen könnten. Es ist sein großes Verdienst, viele Schätze der Vergangenheit in ausgezeichneten Reproduktionswerken dem Wissenschaftler leicht zugänglich und die Kenntnis von jenen Schätzen weiteren Kreisen, dem deutschen Volk überhaupt erst erschlossen zu haben. In seiner idealen Begeisterung publizierte er selbst und regte andere zu größeren Veröffentlichungen an, nicht um nur einem kleineren Kreise zu dienen, sondern um die Kunst wirklich ins Volk zu tragen. Die Art, wie Georg Hirth der Forderung »die Kunst dem Volke« nachgekommen ist, wird man stets warm willkommen heißen dürfen. 1877 erschien sein »Formenschatz der Renaissance«, 1879—1911 der »Formenschatz aus den Werken der besten Meister aller Zeiten«, 1898—1902 der »Stil in den bildenden Künsten«, 1887—1890 das »Kulturgeschichtliche Bilderbuch aus 3 Jahrhunderten«, 1892 die »Aufgaben der Kunstphysiologie« und das »plastische Sehen«. Mit Richard Muther gab er illustrierte Führer durch die Münchner Museen heraus, ferner die »Meisterholzschnitte aus 4 Jahrhunderten«. Muthers berühmte »Geschichte der Malerei des 19. Jahrhunderts« verdankt einer Anregung Hirths ihre eigentliche Entstehung. In welch intelligenter Weise Hirth sofort die neuen technischen Erfindungen nutzbar zu machen verstand, beweist u. a. seine rasche Aufnahme des Albrechtschen Faksimileverfahrens, bei dem zum ersten Male auf photographischem Wege eine viel bessere naturgetreue Wiedergabe namentlich von alten Drucken erzielt wurde als bei dem vorher üblichen Holzschnittverfahren. Hirths treffliche »Liebhaber-Bibliothek alter Illustratoren in Faksimile-Reproduktion« ist auf diesem Verfahren aufgebaut.

Aber nicht nur als Publizist, als begeisterter Förderer der älteren Kunst hat sich Hirth so verdient gemacht, sondern vielleicht noch mehr durch seine lebendige Kunstpolitik. An der Gründung der Münchener »Sezession« im Jahre 1892, die seiner Zeit dem Münchener Kunstleben eine erfreuliche Gesundung brachte, hatte Georg Hirth entscheidenden Anteil. Vier Jahre später schuf er die »Jugend«, über deren Bedeutung, namentlich für die junge Münchener Künstlerschaft im ersten Jahrzehnt des Bestehens der Zeitschrift, hier sich wohl weitere Ausführungen erübrigen. Für diese Zeitschrift, für »seine« jungen Künstler opferte Hirth 1898 einen seiner liebsten Schätze: seine ausgezeichnete Porzellansammlung, die in jenem Jahr zur Versteigerung gelangte. Auch als Sammler hat sich Hirth besondere Verdienste erworben. Er sammelte als erster — ganz instinktiv — innerhalb der einzelnen Marken nach Künstlern, ohne daß diese dem Namen nach schon wirklich bekannt waren. So hatte er in seiner Sammlung fast das ganze erreichbare Werk von Melchior zusammengebracht. Der von Herberth Hirth verfaßte Auktionskatalog bildet eigentlich den Anstoß zur ganzen neueren Forschung über die ältere Porzellankunst. *A. L. M.*

WETTBEWERBE

Der **Wettbewerb**, den die Berliner Bildhauervereinigung zur Erlangung von Entwürfen für künstlerische Ehrentafeln ausschrieb, hat ein reiches Ergebnis gehabt. Das Preisgericht, das jetzt seine Entscheidung fällte, bestand aus den Professoren Haverkamp, Hosäus, Janensch, Starck und Regierungsbaumeister Seeck. Es konnte von 100 Arbeiten 40 zur Ausführung empfehlen. Das hier niedergelegte Streben unserer Bildhauer, aus einer Atelierkunst zu einer Verbindung mit dem Leben der Gegenwart zu kommen, ist besonders zu begrüßen. Der Verlag der Werke und ihre Veröffentlichung ruht in den Händen der Bildgießerei-Aktiengesellschaft Gladenbeck.

SAMMLUNGEN

Dresden. Die Königl. Skulpturensammlung hat vom Dresdner Museumsverein ein Meisterwerk **Georg Kolbes**, das lebensgroße Standbild eines Somalinegers, zum Geschenk erhalten. Die für Bronzeguß bestimmte Statue ist zunächst nur im Gipsmodell vollendet; die Ausführung des Gusses muß wegen der Beschlagnahme des Kupfers für Heereszwecke verschoben werden. Die Überführung des Werkes in die Skulpturensammlung und die öffentliche Aufstellung kann daher erst später erfolgen.

Neues aus dem Museum Boymans in Rotterdam. Der letzte Jahresbericht des Museums Boymans in Rotterdam kann, wie fast stets, nicht auf große Bereicherungen der Sammlungen hinweisen. Nennenswerte Geldmittel stehen dem Direktor F. Schmidt-Degener nicht zur Verfügung. Es ist schon ein Ereignis, wenn einmal ein paar Zeichnungen oder Radierungen angekauft werden können. Der Krieg und die dadurch verschlechterte Finanzlage des Staates und der Gemeinden sind nicht die Ursache der geringen Vermehrung der Sammlungen; denn die Klagen über die geringe Dotierung des Museums, einer städtischen Anstalt, wiederholen sich in den Jahresberichten mit rührender Regelmäßigkeit; und doch ist Rotterdam, eine Großstadt von ungefähr einer halben Million Einwohner, durch Schiffahrt und Handel vielleicht die erste Stadt in den Niederlanden und befindet sich jedenfalls finanziell in unvergleichlich besseren Umständen als Amsterdam, das aber trotzdem sein modernes Museum immer weiter ausbaut.

Der Jahresbericht muß sich daher darauf beschränken, von einigen vorgenommenen Reinigungen verschiedener Gemälde und einigen Bildertaufen zu referieren. So wurde einer gründlichen Reinigung unterzogen das Bildnis des Prinzen Moritz von Oranien durch Mierevelt (Nr. 191). Hierbei hatte der Direktor F. Schmidt-Degener Gelegenheit festzustellen, daß dieses Gemälde von den vielen Exemplaren, Wiederholungen und Kopien, die davon bestehen, eins der besten ist, weshalb es, trotz des Fehlens einer Bezeichnung, zweifellos als eine eigenhändige Arbeit des Meisters gelten muß. Ferner wurde restauriert das schöne Damenbildnis, das bisher als das Werk eines unbekannten Vlamen katalogisiert war (Nr. 318); dabei wurden die im 19. Jahrhundert auf einem angesetzten Streifen hinzugemalten Arme wieder entfernt, so daß das Bild etwas kürzer geworden ist. Das Werk ist vom Direktor auf den Namen J. A. van Ravesteyn zurückgetauft worden, unter dem es seinerzeit erworben wurde. Eine andere Neubenennung betrifft das charakteristische Genrebildchen (Nr. 108), das Stein-

schneiden, das bisher als »Schule von Frans Hals« aufgeführt war und das nun auf Anregung von J. O. Kronig dem Haarlemer Jan de Bray zugeschrieben wird. Von einem anderen Gemälde, dem Bildnis eines katholischen Priesters in seiner Studierstube, von Metsu (Nr. 188), wurde von A. Bredius der Name des Dargestellten ermittelt; aller Wahrscheinlichkeit nach haben wir es hier mit dem Porträt des Pastors Simon Kleyn zu tun, das von dem Dichter Jan Vos besungen worden ist. — Zwei Neuerwerbungen sind in der modernen Abteilung des Museums zu verzeichnen. Von der Familie Mauve wurde eine große nicht vollendete Heidelandschaft Mauves aus seiner späteren Zeit geschenkt, die in seine Art zu arbeiten einen interessanten Einblick gewährt; obwohl nur ein erster Entwurf, so macht das Werk doch schon einen abgerundeten und in sich geschlossenen Eindruck. Erworben wurde eine sonnige, farbige Landschaft des Rotterdamer Künstlers J. H. Weyns. Erwähnt werden muß zum Schluß eine Sammlung von chinesischem Porzellan, die dem Museum durch Vermächtnis zugefallen ist.

Über eine Neubenennung eines Bildes des Rotterdamer Museums handelt ein Artikel des Direktors in einem der letzten Hefte des Burlington-Magazine (Oktober 1915); es handelt sich um ein in der letzten Ausgabe des Kataloges (1907) dem Veronese zugeschriebenes Werk (Nr. 307); ein Faun preßt mit nervigem Arm eine sich sträubende Frau, deren purpurne Gewandung von der Brust herabgeglitten ist, an seinen nackten Oberkörper; die Frau hat den Mund zum Schreien geöffnet und sucht sich zu wehren, indem sie den Faun am Schopfe fast; es sind Halbfiguren oder besser Hüftbilder in Seitenansicht. Der Kontrast zwischen dem muskulösen männlichen und dem weichen weiblichen Körper, der sehr gut zum Ausdruck kommt, wird erhöht durch den Gegensatz in der Farbe, dem weißen elfenbeinernen Fleischton der Frau und ihrem goldblonden Haar einerseits und dem gebräunten dunkeln Teint des Mannes mit seinem schwarzen Negerhaar andererseits. Das Werk ist restauriert worden, und dabei kam unter der entfernten Übermalung ein noch wohlerhaltener schöner landschaftlicher Hintergrund zutage: ein Abendhimmel, rechts die untergehende Sonne, links weiße Wolken, und in der Mitte ein dicker Baumstamm. Auch die Rückseite des Gemäldes wurde von seiner alten Übermalung gesäubert, und dabei kam eine Landschaft mit einem Ölbaum, von dem Oliven herabfallen, zum Vorschein; an dem Baum, der sich in der Mitte erhebt, und dessen Äste die ganze obere Bildfläche füllen, ist ein Pappstreifen befestigt, auf dem der leoninische Vers steht: Infoelix fatum cadit ah! de ramis oliva; vielleicht eine Anspielung auf den vorzeitigen Tod eines Mitgliedes der Familien Olivi, Olivieri oder Olivati, die in Ferrara blühten. Denn nicht nach Venedig, sondern nach Ferrara weist dieses schöne Werk, und zwar sieht Schmidt-Degener in dem romantischen Dosso Dossi den Künstler, was er in dem genannten Artikel näher begründet. Das Gemälde ist nicht identisch mit einer von Dosso Dossi gemalten Darstellung eines Satyrs und einer Nymphe, das der Sammlung des Kaisers Rudolf II. angehört hat (Repertorium 1885, Seite 12 und 18). Für den Kenner ist Dosso Dossis Urheberschaft ohne Frage; jedes Detail spricht dafür, so unter anderem der weibliche Typus mit dem geöffneten Mund, das eigentümliche Hellgelb ihrer Locken und die starke Purpurfarbe, die die linke Ecke des Gemäldes füllt. Dann die ganze dramatisch-leidenschaftliche Stimmung, die in dem Werke zum Ausdruck kommt; charakteristisch ist auch der niedrige Bogen, der die Komposition oben abschließt und unter dem die Landschaft wie aus einer Höhle heraus gesehen erscheint. Ganz besonders deutlich offenbart sich Dosso Dossis Stil aber in der Landschaft auf der Rückseite des Werkes. *M. D. H.*

VERMISCHTES

Hugo Lederer hat ein Bildwerk im großen Modell vollendet, das für die Stadt Charlottenburg bestimmt ist. Es soll neben einer schon kurz vorher entstandenen Figur Lederers in den städtischen Anlagen Aufstellung finden, die sich am Lietzensee-Ufer auf der Seite zum Kaiserdamm entlang hinziehen. Die neue Figur ist ein monumentaler Bogenschütze. Das Motiv schuf der Künstler in Erinnerung an eine Anregung, die das russische Ballett mit seinen laufenden Bogenschützen bot. Es ist ein nackter Kämpfer, der im Laufen in starker Drehung zurückgewandt mit dem Bogen schießt. Sein Gegenüber ist die große Figur einer Läuferin. Die beiden Bildwerke sind zur Ausführung in Bronze bestimmt und werden daher voraussichtlich erst nach dem Kriege aufgestellt werden können.

KRIEG UND KUNST

Die Gemeinde **Worpswede** beabsichtigt, im **Heldenhain** ein **Denkmal** zu errichten. Bernhard Hoetger in Darmstadt hat einen Entwurf für die Statue eines Heldenjünglings geschaffen.

Die Skulpturensäle des **Louvre** sind wieder eröffnet worden, während von der Bildergalerie die größte Zahl der Hauptwerke aus Paris fortgeschafft worden ist. Die Pariser Zeitungen fordern zu regem Besuche auf.

Sicherung der tirolischen Kunstdenkmäler. Die Tätigkeit des k. u. k. Landkonservators in **Innsbruck** bezog sich in den beiden abgelaufenen Monaten sowie überhaupt seit Ausbruch des Krieges mit Italien in erster Linie auf die Sicherung der hervorragendsten tirolischen Kunstschätze, insbesondere im südlichen Teile des Landes, gegen Kriegsgefahr und auf die Intervention bei den Kriegsmetallsammlungen. In ersterer Beziehung wurden — außer der Fortführung der bisherigen Bergungs- und Sicherungsarbeiten — von einzelnen, besonders gefährdeten Objekten auf Kosten des k. k. Landeskonservatorates photographische Aufnahmen gemacht, wie z. B. in der Villa Fogazzaro, in der Lodronschen Kapelle in Villa Lagarina usw. Hinsichtlich der Kriegsmetallsammlung hat das k. k. Landeskonservatorat Schritte unternommen, um die ausgewählten kunstgeschichtlich in Betracht kommenden Objekte dem Lande zu erhalten.

In **Görz** sind die durch den kürzlich erfolgten Angriff eines italienischen Flugzeuges verursachten Schäden im Dachwerk und in der Decke des Domes durch provisorische Maßnahmen behoben worden. Die anfangs August durch feindliches Artilleriefeuer zerstörten Anbauten hinter dem Presbyterium werden vorläufig nicht wiederhergestellt, zumal der eigentliche Baukörper des Domes durch einen glücklichen Zufall unversehrt geblieben ist. Im Görzer Ursulinerinnenkloster wurde die durch feindliches Artilleriefeuer beschädigte Marienkapelle in ihrem Dachwerk soweit gesichert, daß der Raum gegen Regeneinbruch verwahrt ist. Der Bau besitzt einigen Kunstwert in dem bemalten Holzwerk des offenen Dachstuhles aus dem 18. Jahrhundert.

Verantwortliche Redaktion: Gustav Kirstein. Verlag von E. A. Seemann, Leipzig, Hospitalstraße 11 a
Druck von Ernst Hedrich Nachf., G. m. b. H., Leipzig

KUNSTCHRONIK

Neue Folge. XXVII. Jahrgang 1915/1916 Nr. 29. 14. April 1916

Die Kunstchronik und der Kunstmarkt erscheinen am Freitage jeder Woche (im Juli und August nach Bedarf) und kosten halbjährlich 6 Mark. Man abonniert bei jeder Buchhandlung, beim Verlage oder bei der Post. Für Zeichnungen, Manuskripte usw., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Hospitalstr. 11a. Abonnenten der Zeitschrift für bildende Kunst erhalten Kunstchronik und Kunstmarkt kostenfrei. Anzeigen 30 Pf. die Petitzeile; Vorzugsplätze teurer.

URKUNDLICHES ÜBER HANS HOLBEIN DEN ÄLTEREN

Das recht spärliche Urkundenmaterial zur Lebensgeschichte des älteren Holbein ist neuerdings durch zwei glückliche Funde vermehrt worden. Im vierten Bande des »Archivs für die Geschichte des Hochstifts Augsburg« veröffentlicht Gg. Rückert Eintragungen der Rezessionalien des Domkapitels Augsburg, die sich auf den von Bischof Johannes von Werdenberg für den Dom zu Augsburg gestifteten Hochaltar beziehen. Der Mittelschrein war in Silber getrieben. Die Arbeit wurde von dem Goldschmied Peter Rimpfing begonnen, blieb aber nach dem Tode des Bischofs im Jahre 1486 unvollendet liegen, um erst im Jahre 1504 wieder aufgenommen zu werden. Georg Seld führte sie zu Ende. Im Jahre 1508 wurde die Tafel in der Kathedrale aufgestellt. Am 14. Juni dieses Jahres begannen die Verhandlungen, die der Domherr Bernhard Adelmann mit Holbein wegen der Flügeltüren zu dem Silberaltar führte. Zuerst ist von einer »Decke« die Rede, vermutlich also einer einheitlichen Verschlußtafel. Am 24. April 1509 beschloß das Kapitel »zu versuchen, ob nit bequemlich uff dem neuen chor für die silberin taffel ain gefligelte tafel, die man auff und zu thue, gemacht werden mocht, darmit man die an den myndern festen, so die silberin tafel nit entdeckt wirdet, auff thue«. Es ward darauf mit Holbein ein neuer Vertrag geschlossen. Der Inhalt ist interessant genug, um hier ausführlich wiedergegeben zu werden. »Hat Hr. Hanns vom Wolfstain, thumbropst angepracht, wie sich mayster Hans Holpain maler erpotten, das er die taffel, so ime vormals angedingt, daran er auch etwe vil gemacht, vol auß beraitten, umb ain gelt anschlagen und uff den chor setzen lassen wolle, wann er dann aus dem Elsaß, dahin er uff Jacobi nechst ze komen und etlich arbait daselbs aus zuberaitten sich versprochen hab, wider anhaymsch kome, das als er verhoff, uff die nechst künfftigen vasten geschehen soll, wolle er von stund an die gefligelten tafel, wie ime deßhalb ain visier fürgehalten wirdet, auszuberaitten anfahen und sich dhainer andern arbeit understeen und alsdann die obbestimpten tafel widerumb für so vil gelts, als die angeschlagen ist, nemen, sich auch darumb gegen ainem capitel nach notturfft verschreyben und sein behausung hie zu Augspurg verpfenden wöll.« Wichtig ist in dieser Nachricht zweierlei. Erstens erfahren wir von einer bisher nicht bekannten Reise Holbeins nach dem Elsaß, wohin er zur Ausführung malerischer Arbeiten berufen wurde. Die Herkunft der stilkritisch auf die Zeit 1508—10 festgelegten Altarflügel in Prag aus dem Kloster Hohenburg wird dadurch erklärt. Interessant ist ferner die Tatsache, daß Holbein sich verpflichtete, eine für einen bestimmten Zweck hergestellte Tafel zurückzunehmen. Er muß also mit der Möglichkeit gerechnet haben, sie später freihändig zu verkaufen. Unsere Vorstellung von dem Bilderhandel in einer mittelalterlichen Malerwerkstätte, in welcher also durchaus nicht lediglich auf Bestellung gearbeitet werden konnte, erfährt durch diese Notiz eine erwünschte Bereicherung. Eine Eintragung vom 6. Juli 1509 teilt den Beschluß mit, nur die Außenseite der Flügel bemalen zu lassen. Leider ist über die endgültige Ausführung keine sichere Nachricht erhalten. Unter dem 25. Januar 1510 ist davon die Rede »wie und welher mas fürohin die neugemacht tafel uff den fronaltar uffgezogen und abgehoben werden soll«. Die zuerst bestellte »Decke«, um die es sich hier offenbar handelt, war also abgeliefert worden. Ob sie später gegen die Flügel ausgetauscht wurde, erfahren wir nicht mehr. Nur das Ende des Altars ist wieder bekannt. In der Schreckenszeit des Dreißigjährigen Krieges wurde am 6. April 1632 auf die Kunde vom Anrücken der Schweden der ganze Silberschatz des Domes nach Salzburg verbracht, um dort eingeschmolzen und vermünzt zu werden. Was damals mit Holbeins Gemälden geschah, ist nicht bekannt. Unter den erhaltenen Tafeln läßt sich keine namhaft machen, die mit einiger Wahrscheinlichkeit mit dem ehemaligen Silberaltar in Zusammenhang gebracht werden könnte.

Eine zweite auf Hans Holbein den Älteren bezügliche Nachricht veröffentlicht der Herausgeber des genannten Archivs, A. Schröder, aus dem Chronicon des P. Gregor Aberzhauser, das im Jahre 1603 verfaßt ist (Augsburg, Stadtbibliothek, Cod. Aug. 328). Es wird da von einem im Jahre 1510 von dem Augsburger Bürger Matin Weiß und seiner Frau Elisabeth Fackler für die Stiftskirche Hl. Kreuz gestifteten Altar berichtet, der zu Ehren der Himmelfahrt Mariens geweiht wurde. Die Hauptdarstellung der von Engeln emporgetragenen Gottesmutter ist vermutlich ein Holzschnitzwerk gewesen. Auf den Flügeln waren die Geburt des Kindes und die Anbetung der Könige dargestellt. Während an dieser Stelle Meisternamen nicht genannt sind, spricht P. Gregor in seinem »Liber rerum monasterii S. Crucis« (Augsburg, Stadtbibliothek, Cod. Aug. 330) bei Gelegenheit einer Aufzählung der Stiftungen des Martin Weiß und seiner Frau von dem »altare divae virginis« und fügt bei »a Joanne Holpain artificiose depictum«. Im Jahre 1610 erhielt Herzog Wilhelm V. von Bayern, wie P. Gregor weiter berichtet, zum Danke für viele wertvolle Spenden an das Kloster »die zwei vor hundert Jahren von Holbein gemalten Flügel des Marienaltars«, die durch Kopien ersetzt wurden. Originale wie Kopien sind verschollen. *GLASER*

NEKROLOGE

Der Direktor der Kunstgewerbeschule des K. K. österreichischen Museums für Kunst und Industrie in Wien, der Architekt Hofrat **Oskar Beyer,** ist in Baden bei Wien im 68. Lebensjahre gestorben. Beyer stammte aus Dresden und war einer der ersten Schüler der dort im Jahre 1868 begründeten Kunstgewerbeschule.

PERSONALIEN

Dr. F. M. Haberditzl, der bisher die Staatsgalerie (Moderne Galerie) in Wien vertretungsweise geleitet hat, ist seit 1. April endgültig zum Direktor ernannt worden. Man kann sich keinen besseren Nachfolger Doernhoeffers wünschen und jeder Kenner der Verhältnisse wird sich dieser Wahl freuen.

Der neuernannte Direktor der Römisch-Germanischen Kommission des Kaiserlich Deutschen Archäologischen Instituts in Frankfurt a. M., Dr. **Friedrich Köpp,** bisher an der Universität Münster, ist zum ordentlichen Honorarprofessor an der philosophischen Fakultät der Universität Frankfurt ernannt worden.

Richard Lachmanski, einst Leiter eines Kunstsalons in seiner Vaterstadt Königsberg, eines Unternehmens, dem eine gewisse kulturelle Bedeutung für den Osten des Reiches zugesprochen werden durfte, vollendet am 14. April d. J. sein 50. Lebensjahr. Aus diesem Anlaß hat der bekannte Radierer Professor Heinrich Wolff sein Porträt radiert. — Lachmanski lebt seit einer Reihe von Jahren in Berlin und treibt privatim kunstgeschichtliche Studien. Es ist ein Schüler Wölfflins und Goldschmidts.

WETTBEWERBE

Im **Wettbewerb für Entwürfe zur Erbauung der Straße des 18. Oktober in Leipzig** wurden vom Magistrat auf Vorschlag des Preisgerichtes noch fünf Entwürfe angekauft. Für je 1000 Mark wurde der Entwurf von Architekt Wilhelm Haller, sowie der von Architekt Georg Wünschmann erworben, für je 800 Mark die Entwürfe der Architekten Reichel und Kühn sowie von Franz Lindner, für 600 Mark der gemeinsame Entwurf von Baurat Theodor Kösser und Dr.-Ing. Fritz Kösser.

AUSSTELLUNGEN

Den **Berliner Ausstellungen** des zweiten Kriegswinters fehlt es, um einen Ausdruck des Tages zu gebrauchen, an dem schweren Geschütz. Mit liebenswürdigem Notbehelf versucht man, über die schwierige Zeit hinwegzukommen. Gurlitt greift weit zurück in das frühere 19. Jahrhundert. Seit Tschudis Jahrhundertausstellung ist die Hoffnung auf Entdeckungen in diesem Bereiche geringer geworden. Immerhin gibt es noch Überraschungen wie die sauberen Porträts von Friedrich Deiker. Man bewundert ein schönes Porträt von Gerhard von Kügelgen, eine charaktervolle Landschaft Karl Rottmanns, ein qualitätvolles Kinderbildnis von Karl Haider. Ein schön geschnittenes Relief, das Karl Friedrich Schinkel darstellt, stammt von dem Berliner Bildhauer Christian Friedrich Tieck. Eine Reihe interessanter Zeichnungen läßt Johann Heinrich Wilhelm Tischbein als etwas abseitigen Zeitgenossen des genialischen Schweizers Füßli erscheinen. Aber mancher Name, dem man noch kaum sonst begegnet zu sein sich erinnerte, verdiente nicht in gleichem Maße, der wohlverdienten Vergessenheit entrissen zu werden. Nimmt doch selbst der Kultus, der mit den Besten getrieben wird, bisweilen beängstigende Formen an. So geschieht Spitzweg sicherlich Unrecht, wenn in Ausstellungen nicht mehr eine vorsichtige Auswahl seiner besten Arbeiten gezeigt wird, sondern jedes bemalte Brettchen, das er hinterlassen hat, gleich hohe Schätzung beansprucht. Wer jetzt bei Schulte Spitzweg kennen zu lernen glaubt, kann nicht den günstigsten Eindruck gewinnen. Es fehlen die Perlen malerischer Geschmackskultur, die an Diaz denken lassen. Und das unvollendete Bild der Postkutsche im Dorf zeigt peinlich die Methode der breiten, farbigen Überarbeitung eines trocken gezeichneten Gerüstes. Man versteht es, daß der Kunsthandel auf keinen echten Spitzweg Verzicht leisten kann. Dem Ruhme des Künstlers wird aber nur wenig gedient, wenn nach und nach alles, was er in seinem arbeitsreichen Leben geschaffen hat, ans Tageslicht gefördert wird. Was sonst an dieser Stelle gezeigt wird, mag hier mit Stillschweigen übergangen sein, obgleich auch anderwärts die künstlerische Ausbeute der Ausstellungen dieses Monats nicht eben erheblich ist. Bei Cassirer war sichtlich Verlegenheit um ein neues Programm. Brockhusen und Rösler mußten herhalten, die Räume zu füllen. Werner Heuser wurde ein Zimmer eingeräumt, in dem, wer da mag, sich der Werke eines der zahlreichen Verteter des Neoklassizismus erfreuen kann, der aus Cézanne, Marées und der gesamten Kunstgeschichte bis hinauf in die Zeit der Hochrenaissance ein sicheres Rezept abstrahieren zu können meint und am letzten Ende beginnt, wo Cézanne selbst sich ein Leben lang um die Grundlagen mühte. Die amüsanten Kriegskarikaturen des Simplicissimus, die einen zweiten Raum füllen, sah man lieber in der Zeitschrift als hier an den Wänden. Sie sind für die Reproduktion geschaffen und scheinen fast durch sie zu gewinnen. Und endlich findet man Erholung an der Hauptwand des großen Saales, wo eine Reihe älterer Werke von Auguste Renoir zu sehen sind. Es hat gewiß bedeutendere Renoir-Ausstellungen bei Cassirer gegeben. Ist es wirklich so lange her, daß der Referent einer vielgelesenen Berliner Zeitung Renoir für eine Dame halten konnte? Dem Zauber seiner kultivierten Malerei wollen wir auch in dieser Zeit der Verwirrung so vieler Begriffe uns nicht entziehen. Man wird schwerlich Wertvollerem begegnen, wenn man die Berliner Kunstsalons durchwandert. Aber lebendiger ist es in Neumanns graphischem Kabinett, wo Emil Nolde seit sehr langer Zeit zum ersten Male wieder in Berlin ausstellt. Den Lesern der Zeitschrift für bildende Kunst ist Nolde kein Unbekannter, und es mag zur Beurteilung des Künstlers auf den eingehenden Aufsatz zurückverwiesen sein, den Sauerlandt hier vor zwei Jahren veröffentlichte. Neben älteren Arbeiten zeigt Nolde nun auch einiges von den Erträgnissen seiner Südseereise, vor allem eine große Reihe aquarellierter Köpfe, Studien fremder Volkstypen. Alle Gewaltsamkeit ist da geschwunden. Der Künstler gibt sich ganz einem starken Eindruck hin, und es entstehen Naturaufnahmen von einer unmittelbaren Überzeugungskraft die sie wie ethnographische Studien von höchster künstlerischer Objektivität wirken läßt. Diese Blätter gehören in ein Völkerkundemuseum. Das ist das beste Lob, das ihnen gespendet werden kann. — Weniger glücklich wirken zwei Ölgemälde Noldes, die im gleichen Hause, in den Räumen der Berliner Sezession, im Rahmen der von Osthaus zusammengestellten Kriegskunstausstellung zu sehen sind. In ihrem pedantisch lehrhaften Tone hat diese Ausstellung überhaupt recht peinlich fehlgegriffen. Es werden Ansätze zum Guten gezeigt, aber auch Ansätze zum Bösen, und solche nicht nur in der Vitrine der »Kriegsgreuel«, die an Gegenbeispielen zu demonstrieren unternimmt, wie das seit Patzaurek Brauch geworden ist. Nur daß dabei übersehen wird, daß dieser Plunder niemals Kunst sein wollte, während so manche Gegenstände in den anderen Vitrinen den feierlichen Ansprüchen, die sie stellen, sehr wenig genügen. — Auf breiterer Grundlage wird in der

Mannheimer Wanderausstellung der Kriegergräber, die jetzt im Lichthofe des Kunstgewerbemuseums Aufstellung gefunden hat, aufzubauen versucht, was auch Osthaus in einem Teile seiner Ausstellung demonstriert. Es ist ein sehr lobenswertes Beginnen, beizeiten dafür zu sorgen, daß die Ruhestätten unserer Krieger in würdiger Weise ausgestaltet werden. Durch die Zusammenarbeit geeigneter Kräfte ist vieles Gute schon erreicht worden. Man muß dabei bedenken, daß es noch nicht die Zeit ist, in ruhigem Gedenken Erinnerungszeichen zu errichten. So kann man es verstehen, daß die eindrucksvollsten Lösungen mitten in dem Bewegungskriege auf dem östlichen Kriegsschauplatze geschaffen wurden, während die Ruhe des Stellungskrieges im Westen, wo gewiß vom besten Willen beseelte, aber nicht immer künstlerisch reife Kräfte hie und da sich ausleben durften, minder glückliche Denkmale entstehen ließ. Es ist infolge dieser Erfahrungen durchaus zu begreifen, wenn die mit der Ausarbeitung allgemeiner Anweisungen und Leitsätze betrauten Künstler die allereinfachsten Gestaltungen in Vorschlag brachten, die an primitivste Grabanlagen anklingen. Man möchte wünschen, daß dabei auch auf die allzu reichliche Verwendung des Eisernen Kreuzes Verzicht geleistet würde. Denn es ist seinem Formencharakter nach zu nichts ungeeigneter als zur Ausführung in Stein. Die edle Umrißlinie wird plump, und die dünnen Ansatzstellen der Mitte, die für Metall gedacht sind, wirken im Steinmaterial brüchig. Wenn die Sorge für die Gräber der Gefallenen draußen im Felde eine unabweisliche Forderung des Tages ist, so sollten die Denkzeichen in der Heimat für ruhigere Zeiten aufgespart werden. Auch die Ausstellung hat hier nur wenig glückliche Vorschläge aufzuweisen, zumal wenn man zum Vergleich die Reihen alter Grabmäler bis hinab zu den schönen Denkmalen der Freiheitskriege abschreitet, die in Photographien zur Schau gestellt sind. Ganz im Gegensatz zu den natürlichen Forderungen der Grabstätte auf dem Schlachtfelde, die das Werk der Kameraden ist, muß hier dem Künstler sein Recht bleiben. Wir wollen nicht einer Flut neuer Kriegerdenkmäler das Wort reden. Aber den Besten unter unseren Bildhauern und Architekten müssen hier würdige Aufgaben entstehen. Der Krieg an sich ist kein Gegenstand der Kunst. Aber die Verherrlichung der Helden ist es immer gewesen. Der Schlachtenmaler, der die kriegführenden Heere begleitet, ist eine Erfindung der Neuzeit, und keine glückliche. Man kann es in der umfangreichen Ausstellung, die jetzt in der Akademie zu sehen ist, studieren, wie wenig die Kunst dabei zu gewinnen hat, und wie wenig im Zeitalter der Photographie selbst der Anschauung gedient wird. Trotzdem bleibt der Illustration noch das einzige legitime Recht, während das Schlachtengemälde insbesondere bei dem Charakter der neuzeitlichen Kriegführung kaum noch einen Vorwand künstlerischer Betätigung bietet. Es bleibt das Porträt. Aber es muß leider gesagt werden, daß auch auf diesem Gebiet die Leistungen noch ausstehen, die wir erwarten. Hat doch trotz allzu vieler Versuche selbst Hindenburgs machtvoller Kopf, den die Photographie uns allen eindrücklich ins Gedächtnis prägte, noch keinen Interpreten gefunden, der ihn nicht verkleinert hätte, anstatt seine wuchtige Form wahrhaft zu gestalten. Und so geht es mit dem Kriege selbst. Alle malerische Wiedergabe, selbst Dettmanns vielgerühmte Skizzen reichen nicht an die Vorstellung der Wirklichkeit, von der die Kriegsausstellung in den Hallen beim zoologischen Garten eine weit greifbarere Anschauung gibt als der scheinbar wirksame Moment, den die Hand des Malers erhascht. *G.*

Im **Mannheimer Kunstverein** hat zurzeit **die Münchener Sezession** eine sorgfältig zusammengestellte Auswahl von Werken ihrer Mitglieder ausgestellt. Unter den mehr oder minder geschlossenen und gelungenen Bilderfolgen aus der letzten Zeit der Kunstvereinsdarbietungen macht die Sezessionsausstellung den einheitlichsten und erfreulichsten Eindruck. Nicht etwa nur wegen der ansehnlichen Höhe der künstlerischen Leistungen, sondern vornehmlich auch wegen des innern frischen Lebens, das aus den Darbietungen der älteren, jüngeren und jüngsten Mitglieder und ihrer Schöpfungen spricht. Die Münchener Sezession scheint das Geheimnis des Jungbrunnens zu besitzen, der eine Vergewaltigung neu aufstrebender Kräfte nicht kennt. Neben der ältesten Generation, die, wie Zügel, Stuck, Nissl, v. Habermann, Dill, Eichfeld, eine bekannte Meisterschaft vertritt, steht der jüngere Nachwuchs der Dietz, Graf, Groeber, Lamm, Lehmann, Putz, Pietzsch, Rieth, Reißer, Sieck, die in frischer und eigener Weise die Errungenschaften der älteren Linie weiterbilden, während in Edu Baudrexel, M. Beringer, Julo Fehr, J. Kühn, Schwalbach, Wolf-Filseck u. a. die neuesten Richtungen der Münchener und süddeutschen Kunst zum Ausdruck gelangen. — Von solider und ernster Haltung sind die schönen Plastiken von C. A. Bermann, Hahn, Janssen, Schwegerle u. a., sowohl im Porträt, als auch in der Ganzfigur von Menschen und Tieren. *—r.*

SAMMLUNGEN

Das **Lübecker Dom-Museum** hat Friedrich Overbeck, einem Sohne Lübecks, innerhalb seiner Gemäldesammlung einen besonderen Raum gewidmet. Er enthält zunächst die Dekorationen, die in dem von Overbeck, Cornelius und ihren Freunden ausgemalten Zimmer der Villa Massimi in Rom die Umrahmung der Fresken bilden, daneben eine Reihe von Tafelbildern Overbecks, die Auferstehung des Lazarus, das bekannte Familienbildnis des Meisters, eine Madonna usw.

VEREINE

Kunstwissenschaftliche Gesellschaft in München. Sitzung vom 13. März 1916. Herr Halm behandelte einen bisher in der Kunstgeschichte noch nicht gewürdigten Bau deutscher Frührenaissance, einen Flügel des im Jahre 1519 von Kaiser Maximilian dem Generalfeldmarschall Nikolaus von Salm verliehenen Schlosses Neuburg am Inn. Bei den, durch die zukünftige Verwendung der Burg als Künstlererholungsheim veranlaßten Arbeiten fanden sich im Bauschutt des 1703 und 1810 durch Belagerung und Brand stark beschädigten Schlosses eine große Anzahl technisch wie künstlerisch ausgezeichneter unglasierter Terrakotta-Fragmente. Diese hatten zur Ausstattung zweier Säle gehört, die nach den Marmorsorten, mit denen die Wände belegt waren, der rote und der weiße Saal hießen. Durch glücklichen Zufall erhielt sich auch ein Tonfragment mit der Jahreszahl 1531, wodurch diese Innendekoration in Terrakotta — Pfeiler, Pilaster, Säulchen, Gesimse und Gurtbögen — als gleichzeitig mit den Bauschöpfungen des Pfalzgrafen Otto Heinrich in Neuburg an der Donau und in Schloß Grünau belegt wird. Die in Süddeutschland ganz vereinzelte Anwendung von Terrakotta-Architekturen zur Innendekoration ist wohl wesentlich auf oberitalienischen Einfluß zurückzuführen. Als unmittelbare Vorbilder wies Halm Stiche der Nürnberger Kleinmeister, namentlich des Monogrammisten J. B. (Jörg Penz?) nach. Die sorgfältige Renovation des roten Saales, die durch den »Verein für Volkskunst und Volkskunde« durchgeführt wurde, vermittelt die Pracht dieser Räume aufs glücklichste. Genanntem Verein hat auch das Bayerische Nationalmuseum die Schenkung einer Reihe der interessantesten Tonfragmente zu verdanken. Als Fertiger der Architekturstücke dürften Straubinger Meister mit Sicherheit angesprochen werden, denn unter den zahlreichen Scherben hervorragender Prachtöfen

begegnen auch solche mit dem Namen eines »Johannes Rattinger«, der in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts archivalisch und durch erhaltene tüchtige Hafnerarbeiten in Straubing beglaubigt ist. Von Wichtigkeit erscheint, daß auch das glänzendste Beispiel einer Terrakottaarchitektur in Norddeutschland, der Fürstenhof in Wismar, in engster Beziehung zu Bayern und dem Donautal steht, insofern als Erhard Altdorfer, der Bruder des Malers und Stadtbaumeisters Albrecht Altdorfer, in Regensburg 1550 als Baumeister des Fürstenhofes genannt wird. Es besteht die Möglichkeit, ja die Wahrscheinlichkeit, daß Erhard Altdorfer auch der Architekt der beiden Säle auf Schloß Neuburg am Inn ist.

Herr Reisinger legte antike Prachtfibeln aus Münchener Privatbesitz vor, darunter eine interessante Grabausstattung geometrischer Periode. Sie besteht aus zwei ungewöhnlich großen Fibeln (jede 210 g schwer) und zwei Armbändern; nur das Britische Museum (Catal. of Bronzes Nr. 3204 und 3205) und das Berliner Museum (Arch. Anzeiger 1884 S. 116) besitzen gleichartige Stücke. Der halbmondförmig ausgehämmerte Bügel zeigt auf beiden Seiten feine Gravierungen. In der Mitte erscheint auf allen vier Seiten eine durch sich schneidende Kreisbögen konstruierte Rosette. Links und rechts davon begegnen Schiffe mit Kriegern, Krieger auf Gespannen, ein Schiff, in dem ein Pferd transportiert wird, eine Stute, die ihr Junges säugt, ein Hakenkreuz, sowie Vögel, Fische und Schlange als Füllmuster. Die Armbänder endigen in Schlangenköpfe; die Gravierung des breiten Bandes zeigt Schlangen, Fische und Hakenkreuze. Die Funde sind in Athen erworben, stammen aber wahrscheinlich aus einem böotischen Grab.

Den gewöhnlichen Fibeltypus der geometrischen Zeit, die sog. Dipylonfibel mit stark verbreiterter Fußplatte und geschwelltem Bügel, erläuterte der Vortragende an einem Exemplar des Münchener Antiquariums; auf der einen Seite der Fußplatte steht ein Pferd an einem Dreifuß, auf der anderen ein Tier mit seinem Jungen. Das Stück muß mit dem von Montelius (Vorklassische Chronologie Italiens S. 160, Abb. 375 und 377) im Kunsthandel gezeichneten identisch sein.

Nach Vorlegung mehrerer durch Größe und Ausführung hervorragender Fibeln der älteren italischen Eisenzeit zeigt der Vortragende vier Goldfibeln aus Gräbern in der Gegend von Cumae, technisch wie künstlerisch feine Arbeiten griechischer Hand. Der doppelkonisch geformte, mit Ranken oder aufgelöteten Rosetten verzierte Bügel endet in eine horizontale, mit Palmetten und Eierstab geschmückte Fußplatte für die Aufnahme der doppelspiraligen Nadel; am Fußende sitzt ein verzierter Knopf, abgeschlossen durch eine aus Golddraht gebildete Rosette. Ähnliche von Gàbrici in Monumenti dei Lincei XXII veröffentlichte Fibeln wurden in Grab 126 und 157 zusammen mit Terrakotten und Vasen gefunden, welche eine Datierung der Fibeln frühestens ins 4. Jahrhundert vor Chr. erlauben.

Herr Wolters teilte zunächst einen zuverlässigen Bericht über den jüngsten, mehrfach in der Presse erwähnten Goldfund von Tiryns mit und legte Photographien der beiden dazu gehörigen Goldringe vor. Bei der Erläuterung des größeren, mit tiergestaltigen Dämonen vor einer Gottheit geschmückten, wies er auf ein gleichzeitiges Denkmal im Besitz des Herrn James Loeb hin, einen kleinen Zylinder, der in der Nähe der Kuppelgräber von Kakovatos aufgelesen wurde. Er zeigt einen aufgerichteten Löwen, von einem Manne mit dem Schwert angegriffen. Hinter dem Jäger steht wieder einer der tiergestaltigen Dämonen, offenbar nicht in feindlicher Absicht.

Sodann legte Wolters den Probedruck einer Tafel vor, die demnächst in den Denkmälern des Archäologischen Instituts erscheinen wird, eine neue, von E. Gilliéron gezeichnete Aufnahme der Stele des Lyseas, deren für die ältere griechische Malerei wichtigen Reste hier in besonders großem Maßstab aufgezeichnet, nun eine ziemlich sichere Herstellung des einstigen Zustandes dieses Marmorgemäldes erlauben.

Endlich wies der Vortragende auf eine gewisse Unklarheit hin, die sich in den Vorstellungen über Polygnot mitunter fühlbar mache, da, vor allem nach Roberts Darlegungen, über die Anordnung der Figuren im Bildfeld kein Zweifel mehr besteht, nun aber Vasen, die eine solche Anordnung zeigen, ohne Rücksicht auf ihre besondere Formgebung gerne mit Polygnot in eine, wenn auch lockere Beziehung gebracht werden. Die große Neuerung der polygnotischen Komposition wirkte aber weit über seine Lebenszeit hinaus. Abgesehen von den in der Technik der Keramik und ihrem schwarzen Hintergrund begründeten notwendigen starken Abweichungen der Vasen von der hellen uud bunten Wandmalerei (vgl. R. Schöne im Jahrbuch des Instituts 1893 S. 187) werden wir einen sich mit der selbständigen Weiterentwicklung der Keramik immer vergrößernden Abstand ihrer Produkte von den sie einst stark beeinflussenden polygnotischen Werken voraussetzen müssen. Die jüngeren Vasen werden deshalb immer weniger geeignet, unsere Anschauung zu beleben. Wir müssen von vornherein die Vasen, welche die polygnotischen Anregungen schon bis zu einer eigenen, glatten und reifen Formsprache verarbeitet haben (wie gar die Meidias-Vase), ausschalten, wenn wir nach den Ausdrucksmitteln Polygnots fragen. Ein so übermächtiger künstlerischer Einfluß konnte von dem Handwerk nur mit Mühsal und Ungeschick aufgenommen und langsam verarbeitet werden. Die unmittelbar von Polygnot beeinflußten Gefäße müssen Fremdartiges, aus der einfachen keramischen Entwicklung nicht Erklärbares, Ungeschicktes aufweisen, und gerade diese auffälligen Elemente dürfen und müssen wir auf Polygnot beziehen. Solche Elemente finden wir nun nicht nur im Niobidenkrater (Furtwängler-Reichhold, Taf. 108), sondern auch in den beiden Vasen in New-York (dort Taf. 116–119), deren Bedeutung für diese Frage Hauser ins rechte Licht gesetzt hat. Sie zwingen zu der Annahme, daß Polygnot, namentlich in den Bewegungen, eine auf eigenster reicher Beobachtung beruhende Formensprache verwendet, die sich nicht mit den in langer vorausgegangener Arbeit erreichten, abgeklärten und formal völlig abgerundeten Motiven seiner Vorgänger begnügte. Auch die literarisch wie durch diese Denkmäler bezeugte charakteristischere und ausdrucksvollere Gestaltung der Physiognomie führt zu ähnlicher Vorstellung von diesem ἠθογράφος (Aristoteles). Darnach kann ein in den reifen, festen Formen der attischen Überlieferung sich bewegendes Werk wie der Freiermord in Berlin (Furtwängler-Reichhold, Taf. 138) nicht eigentlich polygnotisch genannt werden, ebensowenig wie seine Wiederholung in Gjölbaschi, und noch viel weniger werden wir uns entschließen können, Polygnot in die attische Entwicklung einzuordnen, deren Höhepunkt wir in den Parthenongiebeln bewundern (Jahrbuch des Instituts 1915 S. 95).

VERMISCHTES

Dr. Karl Schwarz in Berlin W. 30, Aschaffenburgerstr. 20, bittet alle Besitzer **Corinthscher Blätter**, ihn durch Mitteilung über Probedrucke und einzelne seltene Blätter zu unterstützen und so an der möglichsten Vollständigkeit einer groß angelegten Veröffentlichung mitzuwirken, die er über das gesamte graphische Werk Corinths plant.

Verantwortliche Redaktion: Gustav Kirstein. Verlag von E. A. Seemann, Leipzig, Hospitalstraße 11 a
Druck von Ernst Hedrich Nachf., G. m. b. H., Leipzig

KUNSTCHRONIK

Neue Folge. XXVII. Jahrgang 1915/1916 Nr. 30. 21. April 1916

Die Kunstchronik und der Kunstmarkt erscheinen am Freitage jeder Woche (im Juli und August nach Bedarf) und kosten halbjährlich 6 Mark. Man abonniert bei jeder Buchhandlung, beim Verlage oder bei der Post. Für Zeichnungen, Manuskripte usw., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Hospitalstr. 11a. Abonnenten der Zeitschrift für bildende Kunst erhalten Kunstchronik und Kunstmarkt kostenfrei. Anzeigen 30 Pf. die Petitzeile; Vorzugsplätze teurer.

DIE SCHWARZ-WEISS-AUSSTELLUNG DER BERLINER FREIEN SEZESSION

In rascher Folge veranstaltet die Berliner Freie Sezession nach ihrer ersten Frühjahrsausstellung eine zweite, in der vor allem die zeichnenden Künste zu Worte kommen. Und wieder darf vorerst das gute Gelingen des Ganzen gerühmt werden, ehe von dem vielen Einzelnen die Rede ist. Der neuen Ausstellungsleitung ist ihre Arbeit wahrlich nicht leicht gemacht. Die Spaltung der Berliner Sezession entzog ihr ohne Frage einige tüchtige Kräfte. Zudem fehlt ihr jeder Verkehr mit dem Ausland, und es braucht nicht gesagt zu werden, daß auch abgesehen hiervon der Krieg eine Erschwerung in vielfacher Hinsicht bedeutet. Es kommt endlich hinzu, daß mit einer Reihe noch recht problematischer Erscheinungen zu rechnen ist, die auszuschließen ein Unrecht wäre, wie man auch über sie denken mag. Denn — das soll den Nörglern und übereifrigen Tadlern immer wieder entgegengehalten werden — eine Ausstellungsjury ist nicht dazu da, nach Ewigkeitsmaßstäben zu messen, sondern lediglich den Verkehr zwischen Künstlern und Publikum zu vermitteln, und wo sie ein ernsthaftes Bemühen voraussetzt, würde sie ihre Aufgabe verleugnen, wollte sie ihm die Öffentlichkeit verschließen.

Es schien nötig, die allgemeine Bemerkung vorauszuschicken, um Widersprüche zu erklären zwischen der kritischen Stellungnahme zu manchen Einzelerscheinungen und der Anerkennung der Gesamtleistung. Denn es gab selten eine Schwarz-Weiß-Ausstellung in diesen Räumen, die sich angenehmer und überschaubarer dem Besucher dargeboten hätte. Durch verschiedene Mittel ist dieses Endziel erreicht worden. Gruppen wurden gebildet, den meisten Ausstellern ein verhältnismäßig großer Raum zugebilligt. So bleibt die Zahl der Zugelassenen verhältnismäßig klein. Aber dem Besucher ist Gelegenheit gegeben, eine Vorstellung von dem Schaffen des Einzelnen zu gewinnen. Es entstehen kleine Sonderausstellungen innerhalb des größeren Rahmens, die zum Verweilen einladen und die Übersicht erleichtern. Es war auch ein guter Gedanke, insbesondere zwei Plastikern eigene Räume zuzuweisen, anstatt der sonst üblichen Bevölkerung der ganzen Ausstellung mit größeren und kleineren skulpturalen Werken. Endlich wurde durch ein monumentales Gemälde dem großen Hauptsaal und damit der ganzen Ausstellung ein starkbetonter Mittelpunkt gegeben und der Eingangsraum durch einen gemalten Fries besonders herausgehoben, so daß schon in die Folge der Säle Abwechslung und Gliederung gebracht wurde.

Zudem gab gerade dieser Fries dem bisher wenig beachteten Otto Müller die erwünschte Gelegenheit, an einer größeren Aufgabe sein Können zu erweisen. Jedes seiner Bilder, das früher gezeigt wurde, erschien wie eine Vorbereitung zu größeren dekorativen Arbeiten. Wenn der Fries, den er nun geschaffen hat, nicht ganz befriedigt, so soll das Verdienst der Ausstellungsleitung, die ihm den Raum zur Verfügung stellte, darum nicht geschmälert werden. Man vermißt eine rhythmische Zusammenbeziehung der Gesamtkomposition des weitgedehnten Bandes, das sich um die vier Wände des Raumes hinzieht. Die Gruppen bleiben isoliert. Aber man wird manche schöne Erfindung im Einzelnen nicht übersehen und ebenso nicht die Schmuckwirkung des Ganzen mit den gelben Körpern auf hellem Grunde über der kräftig gelb getönten Wand.

Im Hinblick auf diesen Fries von Otto Müller ist gegenüber der gesamten neueren Kunst der Vorwurf der »Niggerei« erhoben worden, mit dem die offenkundige Vorliebe für einen ungewöhnlichen Typus getroffen werden soll. So einfach wie dieses Wort die Dinge darstellen will, sind sie nun nicht. Es handelt sich nicht lediglich um sensationslüsterne Mache, sondern um eine Erscheinung, die mit dem ausgesprochen eklektischen Grundcharakter einer Hauptrichtung neuerer Kunstübung in engem Zusammensteht. Wie jeder Eklektizismus, so ist auch dieser jüngste stark artistisch und antinaturalistisch orientiert. Daher die der Natur gegenüber willkürliche Farbengebung, die gelben Menschen Müllers oder als noch auffallenderes Beispiel die in allen Farben kolorierten Akte der Holzschnitte Moriz Melzers, von denen in dieser Ausstellung gute Proben gezeigt werden, daher ebenso die nachempfindende Hingabe an fremde und ältere Kunstäußerungen der verschiedensten Art, seien sie in Europa, Asien oder Afrika, in der Zeit der alten Ägypter oder der jüngsten Franzosen entstanden.

Ein Werk, das von Otto Müllers lyrisch empfindsamem Figurenfries so weit entfernt ist wie Otto Hettners Karton einer Sintflut für das Fresko im Museum zu Stettin ist doch unter diesem gleichen Gesichtspunkt einer eklektisch orientierten Kunst zu beurteilen, ja hier liegt ein extremer Fall vor, da jede andere Absicht zurückgestellt ist neben der rein formalen. Es ist Akademiekunst in Reinkultur, was Hettner gibt. Eine starke zeichnerische Schulung vergewaltigt das Modell im Hinblick auf eine vorausgewollte Wirkung. Michelangelo ist das Ideal, dem mit Hilfe einer ins Maßlose gesteigerten Übermodellierung nachzukommen versucht wird. Ein gewaltiges Geschehen wird durch nichts als eine ungeheuerliche Anspannung von Muskulatur versinnlicht. Aber alle Bildung des Geistes und der Hand brachte doch nur eine gespensterhafte Scheinwelt zuwege, der jede sinnliche Lebenskraft abgeht, und man kehrt schließlich zurück zu Müllers

zarten Gestalten, in denen ein ursprünglicheres Empfinden sich Ausdruck schafft.

Neben den beiden Malern, die in der Ausstellung in den Vordergrund treten, muß auch einer der Bildhauer, denen eigene Räume gegeben wurden, unter dem gleichen Gesichtspunkt eines eklektischen Formalismus beurteilt werden, nämlich Ernst Barlach, dessen russische Bettlertypen auf vielen Ausstellungen weithin bekannt und berühmt geworden sind. Eine wie es scheint, nahezu vollständige Sammlung seiner Holzskulpturen und eine große Reihe von Zeichnungen gibt Gelegenheit, sich von neuem eingehender mit dem Werk des Künstlers zu beschäftigen, das an dieser Stelle ja bereits des öfteren gewürdigt wurde. Man erinnert sich noch sehr wohl des überraschenden und starken Eindrucks der ersten von diesen Figuren, die man vor Jahren gesehen hatte. Durch die Wiederholung wurde die Wirkung nicht stärker. Im Gegenteil, es mehrten sich die Bedenken, die man dieser neuesten Gesamtausstellung gegenüber nur schwer mehr zurückhalten kann. Denn Barlachs Stil erweist sich nicht als ursprüngliche Äußerung einer starken Persönlichkeit, vielmehr als das künstliche Produkt einer eklektischen Synthese. Asiatische Plastik einer bestimmten Art gab die Form, ein gewisser fremder Menschentypus das Material. So entstand eine artistische Neuschöpfung, die überraschen konnte, der ein besonderer Reiz auch noch immer eignet, die aber zugleich ohne die Möglichkeit einer inneren Entfaltung und Bereicherung blieb. Es entstehen neue Figuren nach dem alten Schema, aber der künstlerischen Persönlichkeit erwächst nur die Möglichkeit der Betätigung, nicht auch der Auswirkung. Zudem ist es eine Täuschung, wenn oft darauf hingewiesen wurde, daß Barlachs Stil eine ideale Materialgerechtigkeit bedeute, denn es sind im Gegenteil alle Möglichkeiten einer freien und leichten Bearbeitung des Holzes in dieser schwerfälligen und wahrhaft steinernen Großflächigkeit ungenutzt geblieben.

So unähnlich äußerlich der Stil Lehmbrucks dem Barlachs erscheint, so sehr gehören beide doch innerlich zusammen. Auch Lehmbruck fand eine Manier, die als Überraschung wirkte, als sie zuerst bekannt wurde. Aber alles Bemühen, sich aus eigenen Fesseln zu lösen, führte nur erst zu zwitterhaften Bildungen wie dem künstlich zu gotischer Empfindung emporstilisierten Jüngling mit den überdetaillierten Händen und Knien und dem absichtlich verschmälerten Kopfe. Man wendet sich von solchen Versuchen doch schließlich gern zu den liebenswürdig einfachen Schöpfungen Georg Kolbes, der wie Barlach in einer umfassenden Kollektivausstellung sein Werk ausbreiten darf. Der zierlich bewegte Tänzer, die schön geschlossene Figur einer Kauernden sind Erfindungen, die ohne den Zwang einer vorausgewollten stilistischen Bindung frei entstanden sind und nach so viel absichtsvollem Bemühen auf den Beschauer wahrhaft befreiend wirken.

Leicht findet man von hier den Weg zu Slevogts spielenden Improvisationen, die ein ganzes Kabinett füllen. Niemals ist Slevogt so sehr in Ausstellungen hervorgetreten wie in den Jahren des Krieges. Und niemals zeigte sich seine Kunst so von ihrer glücklichsten Seite wie in dieser Sammlung kleiner Feder- und Tuschzeichnungen. Da sind die reizenden Aquarelle aus dem zoologischen Garten, von denen man hie und da wohl schon Proben gesehen hat. Da sind vor allem vorbereitende Skizzen zu Illustrationswerken wie dem Ali Baba und dem Lederstrumpf und Gelegenheitsarbeiten wie Tischkarten, in denen eine wahrhaft geistreiche Phantasie ungehemmt durch die Schwere des Materials sich ausleben darf. Es ist oft an Menzel erinnert worden vor diesen Blättchen. Nicht ganz mit Recht. Denn Menzels Charakteristikum ist immer die Präzision, während Slevogt sich gern mit einem andeutenden Ungefähr begnügt, das der schnellen Niederschrift der Zeichnung entspricht und der Phantasie des Beschauers Spielraum der Mittätigkeit überläßt.

Aus dem Rahmen der übrigen Ausstellung fällt dieses Kabinett mit Zeichnungen Slevogts weit heraus. Sie stehen in ihrer Eigenart ganz für sich und lassen sich keiner der Gruppen anschließen, in die man die Zahl der übrigen Aussteller aufteilen könnte. Der Eingangsraum gehört wesentlich dem Holzschnitt, auf dessen Neubelebung einstmals so große Hoffnungen gesetzt wurden. Wie gründlich er im Dekorativen endete, zeigen gerade die jüngsten Versuche von Gustav Schaffer und Bruno Seewald, die im besten Falle als geschmackvolle Illustrationen gelten dürfen. Mit besserem Gelingen bemühen Erich Heckel und Ernst L. Kirchner sich um die monumentalen Möglichkeiten dieser Technik. Zumal des letzteren »Schwarze Segel« sind als ernste und eindrucksvolle Erfindung zu rühmen. Und als neuen Namen verzeichnen wir Valeria Teltscher, die in einem in Holz geschnittenen Stilleben starkes Stilgefühl und einen nicht gewöhnlichen farbigen Geschmack verrät. Man darf hoffen, der Künstlerin öfter zu begegnen. An einen der ersten, aber darum nicht auch der besten Vertreter der Holzschnittkunst erinnert eine kleine Kollektivausstellung von Wilhelm Laage, die als Ehrenrettung gedacht, doch nur das alte Urteil über die etwas dürftige Zeichnung und wenig originale Schneidetechnik des Künstlers bestätigt. Selbst die in der Zeichnung gewiß anspruchslosen, aber mit großem Geschick geschnittenen Blätter von Hoberg, die danebenstehen, sind den schwerfälligen Arbeiten Laages nicht allein im Technischen überlegen.

Unter den Radierern tritt überraschenderweise Beckmann diesmal stark hervor. Er gehört zu denen, auf die das Erlebnis des Krieges stark gewirkt hat. Er hat Grausiges gesehen, und in einer seltsam bizarren Formengebung, die hie und da an Kokoschkas Art erinnert, gelingt ihm gelegentlich ein unmittelbar packender Eindruck. Vielleicht das beste sind einige gezeichnete Köpfe. Aber es gibt auch Radierungen, in denen das besondere Material glücklich gemeistert ist, und Schwarz-Weiß-Wirkungen von großer Schönheit erzielt werden. Die gewisse Großartigkeit der Wirkung, die einzelnen der Bleistiftzeichnungen Theos von Brockhusen eignet, geht leider in den kahlen, großen Landschaftsradierungen noch zugrunde. Endlich seien die sauber gezeichneten und technisch sicher beherrschten Bildnisradierungen erwähnt, in denen der vielgewandte Emil Orlik sein bestes Können zeigt.

Mit ein paar Namen wie Großmann, Meseck, Faure, Oesterle, Gabler, Nauen, von dem eine Reihe groß gesehener Landschaften besondere Erwähnung verdienen, sind beinahe alle Radierer genannt, die innerhalb der Ausstellung vertreten sind. Und fast noch dürftiger bleibt die Ausbeute im Bereiche der Lithographie, wo nur Röhrichts empfindungsvolle Landschaftzeichnungen auffallen. Bei weitem die überwiegende Zahl der ausgestellten Blätter sind dieses Mal Zeichnungen und Aquarelle, deren starke Farbigkeit zu der hergebrachten Bezeichnung Schwarz-Weiß wenig stimmen will. Es ist dabei in der Hauptsache an den Raum gedacht, dem die Aquarelle von Oskar Moll und Curt Herrmann die Hauptnote geben. Moll wirkt in diesen Blättern reiner als in seinen Gemälden. Es sind reiche und schöne Effekte erzielt mit einer bewußt gehandhabten Palette weniger reiner Farbtöne. Herrmanns Aquarelle wirken neben diesen spielerischer und gleichsam wesenloser. Aber auch an ihnen mag eine geschmackvolle Farbigkeit gerühmt werden. Max Pechstein packt kräftiger zu, aber es ist merkwürdig, wie stark vedutenhaft er in dieser Umgebung wirkt.

Es ist nicht die Absicht, auf die große Zahl von Zeichnungen hier im einzelnen einzugehen. Ein paar Namen mögen genügen. So sei Hans Baluschek genannt, der eine ganze Reihe großer Aquarelle ausstellt, einen Beitrag zum Thema der künstlerischen Phantasie, da hier ein extremer Realist rein aus der Vorstellung die Ereignisse des Kriegsschauplatzes zu schildern unternimmt. Einer, der wirklich draußen gewesen ist, Fritz Rhein, brachte im Gegensatz zu diesen gequälten Grausamkeiten nichts anderes mit als eine große Zahl anmutig liebenswürdiger Zeichnungen, von denen hier wieder eine Reihe gezeigt werden. Als Aktzeichner treten neben Hettners Akademiestudien, denen eine Anzahl Maréesscher Zeichnungen wie eine ernste Mahnung gegenüberstehen, die Bildhauer Gerstel und Kolbe und Margarete Moll mit streng komponierten Figuren hervor. Endlich sei unter vielem anderen einer merkwürdig sicher erfaßten Porträtzeichnung von Augusta von Zitzewitz als starker Talentprobe Erwähnung getan.

Unter den Karikaturzeichnern treten die Künstler des Münchener Simplicissimus vor allem auf den Plan. Trotz eines merkwürdig großartigen Porträts Mackensens, mit dem Thomas Theodor Heine überrascht, ragt doch über alle Lebenden der leider so früh verstorbene Rudolf Wilke weit heraus. Seine Bedeutung tritt immer klarer hervor, je mehr es sich zeigt, daß alle übrigen doch nur innerhalb einer Manier sich zu bewegen vermögen, sei es auch mit stets so erfinderischem Geiste wie Olaf Gulbransson. Wer aber der wahre Meister der deutschen Karikatur ist, auch das kann diese Ausstellung erkennen lehren. Denn mit ein paar alten und oft gezeigten Blättern ist Oberländer hier vertreten. Sein »Konzertbildhauer«, seine »Schule in Sparhausen«, sein »Gaunerstreich« sind Erfindungen eines wahrhaft genialen Zeichners. Mit scheinbar dürftigsten Mitteln sind sie gestaltet. Beinahe kindlich naiv wirkt der Strich, aber er ist in der Tat in jedem Zuge bewußt und beherrscht. Es gehört zum Witz dieser Zeichnungen, daß der Künstler auch mit dem Strich gleichsam zu spielen scheint, und es ist die größte Kunst, daß er es vermag.

Vieles blieb noch unerwähnt, von einer Reihe schöner alter Zeichnungen Thomas und ein paar geistreichen Federskizzen Liebermanns bis zu den Versuchen der Jüngsten wie K. Nebel und Richard Janthur. Aber auch dieser Überblick kann gezeigt haben, daß die Ausstellung reichhaltig genug ist, und daß sie nicht zu Unrecht in ihrer Gesamtheit als wohlgelungen bezeichnet werden durfte. *GLASER*

PERSONALIEN

Hugo Lederer hat einen Ruf als Leiter einer Bildhauerwerkstatt an der Akademischen Hochschule für die bildenden Künste zu Charlottenburg erhalten und angenommen. Er übernimmt die Nachfolge des ausgeschiedenen Professors Ernst Herter, welcher der Leiter des Bildhaueraktsaales war. Lederer hatte vor einigen Jahren einen Ruf an die Wiener Akademie abgelehnt. Wenn es Arthur Kampf gelungen ist, den Schöpfer des Hamburger Bismarck-Denkmals für Aufgaben des Hochschulunterrichts zu gewinnen, so ist das ein neuer Erfolg in der planmäßig unternommenen Auffrischung des Berliner Hochschul-Unterrichtswesens. Lederer übernimmt sofort seine Lehrstelle.

Der Leipziger Maler und Graphiker Professor **Hugo Steiner-Prag** arbeitet an einem größeren Zyklus von Steinzeichnungen, die von Meyrinks »Golem« angeregt sind. Wie jetzt bekannt wird, wurde der Künstler kürzlich von der Gesellschaft zur Förderung Deutscher Wissenschaft, Kunst und Literatur in Böhmen zum korrespondierenden Mitglied ernannt.

AUSSTELLUNGEN

Worms. Die **Weckerling-Ausstellung in der Städt. Gemäldegalerie.** Am 20. März wurde zu Ehren und aus Anlaß des siebzigsten Geburtstages von Herrn Professor Dr. August Weckerling, dem langjährigen, hochverdienten Leiter des Paulusmuseums und der Stadtbibliothek, eine Ausstellung eröffnet, die über 500 Ansichten von Worms und seinen bemerkenswertesten Gebäuden enthält. Diese »Stadtgeschichte in Bildern« umfaßt Gemälde, Aquarelle und Handzeichnungen, Holzschnitte, Kupfer- und Stahlstiche, Radierungen, Litho- und Photographien, sowie Karten und Pläne aus öffentlichem und privatem, hiesigem und auswärtigem Besitz. Ein ausführliches gedrucktes Verzeichnis gibt über die Bedeutung und Herkunft der einzelnen Blätter Aufschluß und leitet zu ihrer Betrachtung an. Denn sie wollen nicht flüchtig gesehen, sondern gründlich studiert sein. Dann nur erfüllt die Veranstaltung wirklich ihre Aufgabe, die darin besteht, belehrend und aufklärend zu wirken. Sie möchte das Verständnis wecken für die großzügige deutsche Baukunst der Vergangenheit und den Blick schärfen für die Schönheiten des alten Stadtbildes, soweit es noch bis in die Gegenwart erhalten blieb. Sie möchte ferner zukünftige bauliche Gestaltungen günstig beeinflussen, indem sie die alten Städteerbauer als leuchtende Beispiele vorführt, denen wir folgen sollten, ohne ihre Stilarten blindlings nachzuahmen. Und endlich erscheint die Weckerling-Ausstellung geeignet, die Liebe zur Heimat, die wir immer noch gegen eine Welt von Feinden verteidigen müssen, zu verstärken und zu vertiefen. *E. G.*

FORSCHUNGEN

Im Märzheft der »Monatshefte für Kunstwissenschaft« veröffentlicht Paul Schubring einen Aufsatz über **Francesco di Giorgio,** den sienesischen Baumeister, Maler und Bildhauer. Er gibt darin eine Übersicht über Francescos

malerische und plastische Arbeiten und stellt sie mit größerer Bestimmtheit als in seinem Buch über die Plastik Sienas im Quattrocento in eine chronologische Reihe. Einige Werke, die dort noch aufgenommen waren, werden ausgeschieden. Andere sind neu aufgenommen; so besonders die Truhenbilder mit den Geschichten des Mucius Scaevola und des Horatius Cocles im Städelschen Institut zu Frankfurt; doch bleibt hier die Zuschreibung noch zweifelhaft. In der Streitfrage über die Autorschaft an den vier Reliefs, die sich um die Paxtafel in S. Maria del Carmine in Venedig gruppieren, tritt Schubring nochmals sehr entschieden für Francesco di Giorgio ein. Interessant ist übrigens seine Deutung der auf dem Londoner Relief (sog. Discordia) dargestellten Szene als »Peirithoos und Deidameia«. Eine neue Deutung schlägt er auch für die bekannte »Derelitta« beim Fürsten Pallavicini vor; er will in der Figur der Verstoßenen Myrrha die Mutter des Adonis sehen. Zum Schluß verteidigt sich Schubring gegen den Vorwurf, daß er Francesco di Giorgio überschätzt habe und betont, daß dieser Künstler sich als einziger seiner Zeit in Siena über das Atelierhafte und Handwerkliche erhoben habe. *M.*

KRIEG UND KUNST

Das **Städtische Kunstgewerbemuseum in Leipzig** veranstaltet vom 4. bis 25. Juni 1916 im Städt. Kaufhaus eine Ausstellung: **Kriegergrabmal und Kriegerdenkmal**, deren Grundstock von der Leitung der Kunsthalle zu Mannheim als Wanderausstellung zusammengestellt worden ist. Die Ausstellung bringt neben einem Überblick über die ältere Grabmals- und Denkmalskunst eine sorgfältig ausgewählte Sammlung von Entwürfen moderner deutscher und österreichischer Künstler. Dieser Mannheimer Wanderausstellung werden neben anderem die künstlerischen Vorschläge beigefügt, die im Auftrage des preußischen Kriegsministeriums im Verein mit dem Kultusministerium von deutschen Architekten und Bildhauern gemacht worden sind. Eine besondere Abteilung ist den Grabstätten der beiden sächsischen Armeekorps gewidmet. Das Kunstgewerbemuseum zu Dresden wird im Zusammenhang mit dem Landesverein Sächsischer Heimatschutz sowohl eine Auswahl älterer sächsischer Denkmäler zusammenstellen, als auch vor allem neue künstlerische Vorschläge in Modellen und Entwürfen darbieten. Dieser Abteilung wird sich eine besondere Leipziger Gruppe anschließen, in der Ergebnisse der von der Stadt Leipzig und dem Kunstgewerbeverein veranstalteten Wettbewerbe ausgestellt werden. Die Leipziger Akademie für graphische Künste wird Gedenkblätter für Gefallene und andere in der Kriegszeit entstandene Arbeiten in einer besonderen Abteilung zeigen, das Buchgewerbemuseum wird ältere Gedenkblätter und ähnliches vorlegen. Endlich werden Denkmünzen und Medaillen in größerer Auswahl vereinigt werden.

Deutsche Kunstdenkmäler-Inventarisation in Polen. Baurat Julius Kohte, Privatdozent an der Berliner Technischen Hochschule, ist zur Feststellung des Bestandes an Kunstdenkmälern im deutschen Verwaltungsbezirk Polens und um deren Beziehungen zur deutschen Kunstgeschichte zu verfolgen, in die Archivverwaltung beim Generalgouvernement in Warschau berufen worden. Er arbeitet zusammen mit dem Danziger Geheimen Archivrat Warschauer, der im Herbst vorigen Jahres nach Warschau berufen wurde, um Maßnahmen zur Sicherung der Schriftbestände des Landes zu treffen.

LITERATUR

E. Wrangel, *Det Medeltida Bildskåpet från Lunds Domkirkas Högaltare.* (Das mittelalterliche Bildwerk des Hochaltars im Dom zu Lund.) Mit deutscher Zusammenfassung. Mit 96 Abbildungen. 155 Seiten. (Lunds Universitets Årsskrift. N. F. Abt. 1, Bd. 11, Nr. 3.). Lund, Gleerup (Leipzig, Harrassowitz).

Die Schrift Rydbecks über die Baugeschichte des lundischen Domes findet hier eine erfreuliche Ergänzung in der kunstgeschichtlichen Bearbeitung des gotischen Hochaltars derselben Kirche. Dieser, der vor 1398 entstand, ist einer der stattlichen und reichen niederdeutschen Flügelaltäre, wie solche uns aus Mecklenburg und Holstein in großer Zahl bekannt sind. Dafür, daß der Meister in Schweden gearbeitet habe, wie Wrangel annimmt, bringt er keinen weiteren Beleg, als die allerdings wohl zutreffende Vermutung, daß der ältere Altar in Ystad demselben Meister angehöre. Wer sich aber die Art der völlig handwerklichen Entstehung aller dieser Werke ins Gedächtnis zurückruft und zugleich vergegenwärtigt, wie zwanglos der lundische Altar sich in die Reihe der deutschen Werke einfügt, zugleich daran sich erinnert, wie zahlreiche Erzeugnisse deutscher Kunstwerkstätten durch den Kaufmannsverkehr nach Skandinavien eingeführt wurden, muß die Möglichkeit der Entstehung des umfangreichen, doch wenig selbständigen Werkes im schwedischen Lande bezweifeln, die ja das Bestehen nicht nur einer großen Werkstatt dort voraussetzen müßte. Wrangel führt übrigens auch durch seine Parallelen, die in der Hauptsache in Lübeck, Doberan-Wismar, Grabow, Landkirchen auf Fehmarn, Hildesheim und anderen gut deutschen Städten zu finden sind, selber zu der Schlußfolgerung hin, daß es sich wohl um einen Lübecker Meister handeln mag.

Gehört der Lunder Altar nun auch nicht zu den allerbesten Arbeiten seiner Art, so ist er ein immerhin sehr bedeutsames Werk verhältnismäßig früher Zeit. Flügelaltäre treten ja erst im Laufe des 14. Jahrhunderts auf, besonders solche mit noch zwei gemalten äußersten Flügeln, die also aus fünf Teilen bestehen. Leider sind die äußeren auch hier, wie meist, verloren gegangen; es ist nur das Innere, und zwar auch dieses nicht ganz vollständig, nebst der Predella erhalten, und selbst die wertvolle äußere Bemalung der zwei noch vorhandenen Flügel ist fast ganz zerstört.

An Größe entspricht der Altar etwa dem aus Grabow (Hamburg, Kunsthalle), während er hierin hinter den Werken in der Lübecker Marienkirche, zu St. Jürgen in Wismar, zu Doberan, nicht minder an künstlerischem Wert und guter Erhaltung, zurücksteht.

Immerhin hat sich Wrangel durch seine gründliche Darstellung des Altars, der außer der mittleren Gruppe, Verherrlichung Mariä, noch vierzig kleinere Heiligenstandfiguren in zwei Reihen umfaßt (von ihnen ist leider nur noch die Hälfte ursprünglich), ein wirkliches Verdienst erworben, das dadurch sich an Wert erheblich steigert, daß er die Entwicklung der bildhauerischen Motive bis in ihre Anfänge zurück verfolgt, andererseits eine möglichst vollständige Reihe der nordischen Flügelaltäre des 14. Jahrhunderts vorführt.

Die Verwandtschaft eines Teils der figürlichen Darstellungen mit denen des Altars zu Landkirchen scheint mir groß genug, um hierfür sogar dieselbe Hand annehmen zu lassen.

Für die Geschichte unserer frühen niederdeutschen Altarwerke ist die sorgfältige und vielseitige Arbeit ohne Zweifel von Wert und dankbar zu begrüßen.

Hannover. *Albrecht Haupt.*

Verantwortliche Redaktion: Gustav Kirstein. Verlag von E. A. Seemann, Leipzig, Hospitalstraße 11 a
Druck von Ernst Hedrich Nachf., G.m.b.H., Leipzig



KUNSTCHRONIK

Neue Folge. XXVII. Jahrgang 1915/1916 Nr. 31. 28. April 1916

Die Kunstchronik und der Kunstmarkt erscheinen am Freitage jeder Woche (im Juli und August nach Bedarf) und kosten halbjährlich 6 Mark. Man abonniert bei jeder Buchhandlung, beim Verlage oder bei der Post. Für Zeichnungen, Manuskripte usw., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Hospitalstr. 11 a. Abonnenten der Zeitschrift für bildende Kunst erhalten Kunstchronik und Kunstmarkt kostenfrei. Anzeigen 30 Pf. die Petitzeile; Vorzugsplätze teurer.

WIENER AUSSTELLUNGEN

Alle Kunstausstellungen dieses Jahres standen irgendwie im Zeichen des Krieges; positiv oder negativ, gegenständlich oder wirtschaftlich. Manche strebten nur an, den Künstlern verschiedener Richtung durch Schaffung einer Ausstellungs- und Verkaufsmöglichkeit die schwere Zeit überstehen zu helfen; sie enthielten Werke, wie man sie auch sonst immer und überall zu sehen bekommen hatte, ja eher Arbeiten, die mit Rücksicht auf die vorwiegend wirtschaftlichen Zwecke der Darbietungen auf einen gewissen unauffälligen Mittelton, einen lautlosen Durchschnitt gestimmt waren. Andere Ausstellungen knüpften direkt an den Krieg an; Einzelheiten und Episoden aus dem ungeheuren Ringen wurden gezeigt, die Schrecken, die über die Schlachtfelder und durch die Flüchtlingskarawanen geschritten waren, mit Stift und Pinsel gebannt. Dort schien die Kunst aus dem Krieg zu flüchten; hier stellte sie sich in seinen Dienst, oder stellte sie nicht vielmehr — ihn in den ihren? Dort wie hier fühlte sich der Beschauer außerstande, das Interesse aufzubringen, das solche Unternehmungen sonst zu erregen pflegten. Die einen, die trotz des Krieges ihre gewohnte Ware auf den Markt brachten und die gleichen Wege weiterschritten, die sie stets gegangen waren, konnten keine Teilnahme erwecken; durften die überhaupt im wahrsten Sinne Künstler heißen, an denen die Spannung der Zeit spurlos vorübergegangen war, in deren Tätigkeit nichts von dem widerhallt, was unser Fühlen und Denken mit unerbittlicher Ausschließlichkeit beherrscht? Aber die anderen, die mit rascher Fingerfertigkeit auch den Krieg zum Stoff machten, erschienen fast noch unkünstlerischer. Noch rauchen die zerstörten Städte, schon werden sie impressionistisch wiedergegeben, noch brennen die Wunden und schon werden sie stilisiert. Sind diese Kriegsbilder erlebt und empfunden, dann schmilzt vor dem gegenständlichen Interesse das künstlerische zu nichts zusammen; sind sie es nicht, überwiegt die Freude an Form und Farbe, dann wirken sie vollends unzeitgemäß, wie Gespenster in dem grellen Tageslicht, in dem zu leben unsere Pflicht ist.

Diese zwiespältigen Empfindungen des Beschauers beeinträchtigen das künstlerische Interesse an den Ausstellungen. Später wird es zweifellos wieder vorhanden sein; dann werden wir gewiß gewahr werden, was dieser und jener für Fortschritte gemacht hat, wie ihm die Intensität der Erlebnisse und Ereignisse zu größerer Reife und tieferem Ernst verholfen hat. Die ganze Arbeit des wahren Künstlers, welchem Gegenstand immer sie gelte, wird davon durchwachsen und gefestet sein; und am wenigsten wird mutmaßlich eine eigentliche Kriegskunst davon Vorteil ziehen. Für Schaffende und Genießende wird das Ereignis noch durch Generationen zu ungeheuer bleiben, um künstlerisch bewältigt werden zu können; es wird das Geltung behalten, was Novalis gerade in bezug auf den Krieg ausgesprochen hat: daß es Gegenstände gibt, die für unsere irdischen Mittel und Werkzeuge zu überschwenglich sind. Erst eine gewaltige zeitliche Distanz kann diesen uns im Innersten aufwühlenden Sturm zu epischer Ruhe besänftigen; wie das friderizianische Heer in Menzel, so können die Armeen Hindenburgs und Hoetzendorfs und ihre Taten erst in später Zukunft ihren wirklichen Künstler finden.

Von einzelnen zu sprechen, deren Bilder oder Skulpturen im Laufe dieses Jahres zu sehen waren, scheint mir unter diesen Umständen wenig Sinn zu haben; nur zwei möchte ich ausnehmen, an deren ernsten Darbietungen vorbeizugehen mir Unrecht schiene. Der eine ist Jungnickel, von dem im März eine Kollektivausstellung im Kunstsalon Arnot zu sehen war; meistens ältere Arbeiten, Zeichnuugen, Radierungen, Holzschnitte; Tierbilder, Landschaften, Akte. Alles sinnliche Erlebnisse, deren feiner Kontur mit zartester Empfindung festgehalten ist; das Schaudern eines Tierfelles oder einer Mädchenhaut, das Aufplustern eines Gefieders, das nervöse Auftreten eines sprungbereiten Rehes, ganz kleine Dinge, die aus ihrer Geringfügigkeit herauswachsen, weil sie Jungnickel mit der ganzen Intensität eines echten Lyrikers empfindet. Was ein volles Erleben auslöst, ist nicht groß und nicht klein, sondern ein Ganzes, das sein künstlerisches Recht in sich trägt.

Ganz entgegengesetzt geartet erscheint Uriel Birnbaum, der im Kunstsalon Heller ausstellt. Wie Jungnickel vom anschaulichen, geht er vom intellektuellen Erlebnis aus; dort ist die Sinnlichkeit, hier die Phantasie das Wurzelbereich der schaffenden Tätigkeit, die erst dort Kunst wird, wo die beiden polaren Ausgangsbezirke sich berühren. Birnbaum hat viel zu sagen; Edgar Poes Spukgestalten, noch mehr die großartigen Bilder der biblischen Bücher sind in ihm lebendig geworden und heischen Gestaltung. Das brennende Ausdrucksbedürfnis schafft sich, tastend und irrend, eine neue Ausdrucksform; in einer Serie, die Biblische Köpfe betitelt ist, ist sie noch unrein und unselbständig. Vielleicht weil der junge Künstler hier der Gefahr nicht entgeht, die die natürliche solcher Ausdruckskunst ist; seine Ideen sind bisweilen ausgeklügelt, rein gedanklich und deshalb auf fertige Formen, auf konventionelle Bildungen angewiesen. Viel stärker sind die Illustrationen zum Buche Daniel; hier steht Birnbaum unter dem unwiderstehlichen Zwang des gewaltigen Textes, die Willkür ist ihm abgestreift und er wird zum starken Instrument größerer Kräfte. Er hat sich für seine mächtigen Visionen, die die Schreck-

nisse der Prophetenworte interpretieren, eine ganz persönliche Technik zurecht gemacht; Federstriche, die in dichteren oder lockereren Kreuzlagen und Schraffenschichten verwendet, einigermaßen an den klassischen französischen Kupferstich des 17. Jahrhunderts (Claude Mellan) erinnern; Birnbaum verwendet aber verschiedenfarbige Tinten und schöpft so nicht nur aus dem rhythmischen Schwung der langen, regelmäßig an- und abschwellenden Linien, sondern auch aus der Abfolge der Farben ein künstlerisches Mittel. So selbstverständlich und natürlich Birnbaum diese reizvolle und komplizierte Technik auch handhabt, so leicht ist es einzusehen, daß hier eine gewisse Gefahr für ihn liegt; heute strömt und quillt es in dem Zwanzigjährigen von tief erlebten Bildern, erstarrt dieser Born, dann wird jene Technik, die er heute meistert, ihn beherrschen, zu leerer Dekoration werden. Wir haben eine solche Entwicklung, die kein Werdegang, sondern eine Zersetzung ist, bei uns zu Lande, wo es von Talenten wimmelt und an Charakteren fehlt, zu oft miterlebt, als daß wir auch dieser starken Verheißung gegenüber nicht mißtrauisch sein sollten. Was wir ihr zu wünschen haben, ist nichts als Kraft und Geduld zu stetigem Ausreifen, den Mut, an sich weiterzuarbeiten, die Energie, sich nicht aus seiner Bahn zerren zu lassen; denn schon, da wir uns der Ausstellung freuen, die ihn uns bekannt macht, müssen wir fürchten, daß dieser Sprung in die Öffentlichkeit zu früh erfolgte und dem Werdenden schade. Man erzählt mir, daß er ins Feld geht; möge er zu jenen gehören, denen der Krieg die Nerven stählt und die Kraft mehrt; möge er hart werden, den Eitelkeiten und Verlockungen eines Wiener Lokalruhms zu widerstehen. *HANS TIETZE*

VOM DOME ZU LUND

Die Abspaltung des germanischen Nordens mit seinen Normannen, Dänen, Schweden und Skridewinden vom hamburgischen Erzbistume und damit von Deutschland war ein für alle Zukunft entscheidendes Ereignis. Kirchliche Kreise suchten sich nachher damit ein wenig zu trösten, daß für den harten Verlust ein gewisser Ersatz geboten sei in den neu begründeten wendischen Bistümern und schließlich in dem 1186 angelegten livischen zu Riga, aber der Schmerz und die Erregung blieb heftig, und noch im Jahre 1196 gab solchem Gefühle ebenso der biedere Propst Sido zu Neumünster in seinem offenen Briefe an den Domherrn Gozwin Ausdruck, wie der für uns namenlose Schulmeister des Klosters in seinen Versen, der Däne aber, der Gewinner nach dem jahrzehntelangen Ringen um Selbständigkeit, machte aus seiner Genugtuung kein Hehl, und schrieb über die Petritür des Schleswiger Domes die Worte

»Treib mir den Deutschen von dannen,
des Lands hartherzgen Tyrannen
Doch die Bewahrer der Treue berufe zurück
mir aufs Neue«

als Befehl des Herrn an den hl. Laurentius, den Beschützer des nordischen neuen Erzbistums und seines Domes zu Lund.

Dieser Dom ist das Wahrzeichen vom Abschluß jenes Kampfes, in dem sich lange Zeit hindurch die Kräfte der größten Gewalten gemessen hatten. Schon Gregor VII. hatte dieser Schwächung Hamburgs und des Reiches der Deutschen vorgearbeitet, der König Erich Eiegod aber (1095—1103), ein Feind des deutschen Wesens, die Loßreißung als Lebensaufgabe betrieben und sein Ziel bereits fast erreicht; 1103 konnte sich der Bischof Ascher von Lund (1089—1137) mit dem »schnöde erschlichenen Pallium« schmücken (Sido). Ganz abgeschlossen ist der Abfall erst 1139.

Der Lunder Dom ist also das Denkmal und Ergebnis des Kampfes und seines endlichen Ausganges. Man glaubt an ihm beobachten zu können die Anlage in der diesen Landen eigenen Art, den Umschwung, veranlaßt durch bewußte Abwendung davon und Heranziehung fremder Kräfte, endlich das Übergewicht westländischer Einflüsse. Als Baudenkmal ist er das gewaltigste und vornehmste des ganzen alten Dänemarks überhaupt.

So ist es natürlich, daß er vor vielen anderen die Aufmerksamkeit auf sich zieht. Ein besonders günstiger Umstand ist dabei, daß Lund der Schauplatz einer reichen und mannigfaltigen Tätigkeit von Gelehrten ist; ihre Einsicht und ihr Fleiß kommt der Erkenntnis des herrlichen Baues allseitig zugute. Der erste, der sich darum Verdienste erwarb, war beachtenswerter- und rühmlicherweise ein Philologe, C. G. Brunius, Professor an der Lunder Hochschule. Wenn den gelehrten Architekten des skandinavischen Nordens, die sich, als ihre Zeit gekommen war, als Fachmänner auf den Bau stürzten, um ihn aufs Großartigste nach ihrem Sinne reinigend und veredelnd zu behandeln und in Übereinstimmung mit ihren Schönheits- und Reinheitsidealen sauber und gefällig zu machen, doch nicht ganz hat gelingen wollen, was sie erstrebten, so ist das noch des trefflichen Griechen und Lateiners Verdienst. Mehr als genug ist leider geschehen, zu seiner persönlichen tiefen Kränkung; die Domkirche steht jetzt, von vielen Mängeln, Schäden und Verunstaltungen befreit, als rühmliches Nebenbild der edelsten rheinischen Kathedralen, sauber und schön in herrlicher Ganzheit. Vieles aber zeigt sich immer noch, was sich nicht gleich machen ließ und dauernd Fragen stellt und Rätsel aufgibt und für die Gelehrten Zacken hat und Vorsprünge, daran sie sich mit ihren Theorien anhängen können.

Uns Deutschen ist die prächtige Arbeit Seesselbergs über den Dom und seine Wunder wohlbekannt, mit ihren überraschenden Mitteilungen und mutigen Schlüssen. Das stolze Gebäude dieses Werkes steht nicht überall auf festem Grunde der Erkenntnis des Einzelnen. Unter den Gelehrten, die einen Teil ihrer Lebensaufgabe darin sehen, solchen Unterbau in allem Einzelnen solide und tragkräftig zu machen, steht im Vordergrunde der Dozent Rydbeck, der Verfasser des Werkes über die Kalkmalereien in den Kirchen Schonens (Lund 1904). Vgl. Kunstchronik 1907, 190. Er hat 1911 in einem bescheidenem Hefte das dargeboten, was er mit knappen Worten über die Geschichte und die Erscheinung des Baues darzulegen hatte; es

ist ein nach Inhalt und Ausstattung vorzügliches und wohldurchdachtes kleines Werk von 96 Seiten mit 45 Bildern. Nun gibt er die damals in Aussicht gestellte Erweiterung und Begründung unter dem Titel: Beiträge zur Baugeschichte des Domes zu Lund (Bidrag till Lunds Domk. Hist. Lund u. Leipzig, Harrassowitz. 308 S., 198 Abb. Preis $7^1/_2$ Kronen).

Der Titel läßt etwas weniger erwarten als was das Buch leistet. Wir haben hier, in zwölf Abhandlungen oder Abschnitten, eine Auswahl dessen, was für die Erkenntnis vom Werden und der ersten Gestaltung des Domes bis zum Beginn des 13. Jahrhunderts von Wichtigkeit ist. Da das mit ausgezeichneten Abbildungen ausgestattete Buch geschickterweise einen genügenden deutschen Auszug als Beigabe hat, so hat der Anzeigende keinen Anlaß, diese Stelle für eingehende Mitteilungen in Anspruch zu nehmen.

Doch wird man gerne die zum Teil neuen und, soweit man urteilen kann, nun feststehenden Ermittelungen über die Hauptzüge der Baugeschichte der Anfangszeit zur Vergleichung mit dem dargelegt finden, was die Lehrbücher mitteilen, in denen ja dieser Dom eine wichtige Rolle einnimmt und stets behaupten wird.

König Knut der Heilige 1080—86 ist der Gründer und »erste Erbauer«. Zu seiner Zeit hat die kirchliche Bautätigkeit überhaupt eine erste Blüte erlebt. Der Dom, ein Sandsteinbau, war angelegt als große schlichte kreuzförmige flachgedeckte Basilika, die Scheidebogen im Schiffe von rechteckigen Pfeilern getragen. Der Ostarm oder Chor etwas kürzer als von quadratischem Grundriß, daran aber eine große breite Apsis. Unter dem ganzen Ostteile, das Querhaus mit einbegriffen, war eine Unterkirche oder Krypta einzubauen. Die Planung hielt sich in den bereits hergebrachten Formen; die Anlage war, soweit wir urteilen können, dieselbe wie die bei dem 1018 von Knut d. Gr. angelegten Dom zu Schleswig befolgte.

Drei Jahre nach Knuts Tode bestieg Bischof Ascher den Stuhl, der zweite Erbauer des Domes. Man nimmt an, daß nach Knuts Hingang, und auch lange nachher, für den Bau nichts hat geschehen können. Dann aber trat, durch Erich Eiegod, jener gewaltige Umschwung ein. In persönlicher Feindschaft gegen den deutschen Erzbischof, und in Feindseligkeit gegen Kaiser und Reich, betrieb er beim Papste, den er einoder zweimal aufgesucht hat, die Losreißung. Zum kirchlichen Mittelpunkte des Nordens ward Lund ersehen. Erich war ein Freund der Baukunst; zu Piacenza hat er ein Hospital gestiftet, in der Heimat nach der Heimkehr fünf Kirchen gebaut; für eine hatte er aus Bari Reliquien des hl. Nikolaus mitgebracht.

So ward denn unter dem tatkräftigen Erzbischofe Ascher die Unterkirche zu Lund zustande gebracht; 1123 ist der Hauptaltar geweiht, und die zwei Altäre der Kapellen 1126 und 1131. Diese Krypta nun zeigt, zwar durchaus nicht in der Anlage, die ja dem längst feststehenden Plane entspricht, aber in einzelnen Zügen der Ausführung, deutliche Spuren eines neuen Geistes, die darauf hinweisen, daß man sich nunmehr der Hilfe eines fremden Meisters versichert hatte und zwar eines langobardischen. Die Langobarden waren zwar auch stammverwandte Germanen, aber nach Süden gezogen hatten sie in schneller Entwicklung des angeborenen Kunstgefühls eine ihnen eigene kräftige Formensprache gefunden. So finden wir hier am Dombau das Ergebnis der Bemühungen der Männer, die mit dem seither wirksam gewesenen Geiste brechen wollten. Als Baumeister des Domes wird nun Donatus genannt, dessen Name sogar italienisch klingt, und einen Donato oder Donatello vorstellen soll. Sicher ist, daß nunmehr, nach Vollendung der Krypta, auch mit großem Reichtum und herrlicher Vollendung der Durchbildung in gleichem Geiste der Ausbau der oberen Kirche vor sich ging. Sie ward im Jahre 1145 geweiht, in dem der Hauptaltar und ein Seitenaltar in Gebrauch genommen ward; der nächste Seitenaltar folgte im Jahre danach.

Alle diese Arbeiten betrafen aber nur den Bau und die Vollendung des Ostteiles; nur ein kurzes Stück des Schiffes, mit drei Paar Pfeilern, gehörte dazu und eine vorläufige Westwand wird diesen Teil abgegrenzt haben. Nachher schloß sich, wohl schon von Donatus geplant und angefangen, der Westteil des Schiffes daran, kunstvoll angelegt im gebundenen System mit Haupt- und Nebenpfeilern. Wesentliche Vorbereitung dieses Prachtbaus war die schon geschehene Einwölbung des Ostteils, des Chores (der ein Tonnengewölbe erhielt, wie in Schonen üblich) und des Querhauses, wozu dann auch die Wölbung des schon vollendeten Schiffteiles kam. Mit diesen Arbeiten trat noch in Verbindung die besonders prachtvolle Neugestaltung des Äußeren der Apsis, die ummantelt und zu bedeutender Höhe hinauf geführt ward. Die Vollendung des Ganzen wird um 1160 oder 1170 stattgefunden haben. Inzwischen hatte sich eine einheimische Bildhauerschule herangebildet; der Steinmetz Regnerus wird namentlich genannt und für den Leiter nach Donatus gehalten. Mit der Vollendung des Ganzen war natürlich noch nicht die innere Einrichtung und Durchbildung abgeschlossen; ja noch heute zeigen die Skulpturen manches unfertig,

Die Fortführung zeigt ein starkes Fortwirken jener langobardischen Stilrichtung, aber auch ein Wiedereingewöhnen ins Einheimische, wobei ganz deutlicherweise auch rheinische Anklänge und besonders englisch-normännische Formen sich geltend machen. Das ist namentlich an den Türmen zu beobachten gewesen, die erst der große Erzbischof Absalon (1177—1202) angefügt, und die er eben noch zum Abschluß gebracht hat. Diese sind aber gänzlich entfernt und neu aufgebaut. *RICHARD HAUPT*

NEKROLOGE

Die am 13. Dezember 1844 in Hamburg geborene Malerin **Helene Cramer** ist dort gestorben. Sie hatte erst mit 38 Jahren zu studieren angefangen, und zwar in Hamburg bei Oesterley und Rodeck und später bei Margareta Roosenboom und Eugène Joors. Ihre Blumenstilleben waren auf größeren deutschen Ausstellungen vertreten. Eine Reihe ihrer Gemälde sind auch im öffentlichen Besitz, z. B. in der Hamburger und Bremer Kunsthalle. In Hamburg erfreute sie und ihre Werke sich einer größeren Beliebtheit, zum Teil auch dank ihren gesellschaftlichen Beziehungen.

In Stuttgart ist, 87 Jahre alt, der durch seine reiche fachliterarische Tätigkeit auf dem Gebiete des Buchdruckgewerbes und der Geschichte der Buchdruckerkunst bekannte Schriftsteller **August Theodor Goebel** gestorben (geb. am 17. März 1828). Er hat eine fruchtbare Tätigkeit als Mitarbeiter fast aller graphischen Fachblätter des In- und Auslandes entfaltet. Von seinen in Buchform veröffentlichten Arbeiten verdient besondere Hervorhebung das Werk »Friedrich König und die Erfindung der Schnellpresse«, das 1883 mit Illustrationen erschien, ins Französische übersetzt und 1906 als deutsche Volksausgabe gedruckt wurde.

DENKMÄLER

In **Hannover** ist ein Denkmal zu Ehren von **Konrad Wilhelm Hase,** des ehemaligen langjährigen Lehrers der Baukunst an der dortigen Technischen Hochschule, enthüllt worden. Es ist am Künstlerhause der Stadt, dem ehemaligen Provinzialmuseum, einem Werk Hases, angebracht, und stammt vom Architekten Otto Lüer und Bildhauer Karl Gundelach in Hannover, deren Arbeit im Wettbewerb mit dem ersten Preis gekrönt war.

FUNDE

Über einen überraschenden **Gemäldefund in Pelplin** berichtet in den Mitteilungen des Westpreußischen Geschichtsvereins der Provinzial - Konservator, Baurat B. Schmid - Marienburg u. a.: Bei der Instandsetzung eines Altarbildes aus der Kathedrale zu Pelplin wurde das Hauptbild des Kreuzaltars herausgenommen, da es der Säuberung und der Entfernung neuerer Übermalung bedurfte. Nach den von Frydrychowicz gemachten Angaben ist der Altar 1625 gestiftet, und dieser Zeit entspricht auch der Stil der aus Holz geschnitzten Architektur des Aufbaues; ursprünglich enthielt er ein Bild der heiligen Familie. 1675 wurde dieses ältere Hauptbild in einem neu errichteten, jetzt noch vorhandenen Marmoraltar der hl. Familie eingefügt; über die Herkunft des neuen Bildes im Kreuzaltar (es stellt Christus am Kreuze dar, mit den üblichen drei Begleitfiguren, Maria und Johannes stehend und Magdalena kniend am Kreuzesstamm) fehlte es bisher an Überlieferungen. Nun hat sich am unteren Ende des Kreuzesstammes die Künstlerinschrift Andr. Stech fec. Anno 1690 gefunden, die das Bild dem Andreas Stech zuweist und damit das Werk des Meisters um ein bemerkenswertes Stück bereichert.

SAMMLUNGEN

Für die Bildnissammlung der **Berliner Nationalgalerie** in der Bauakademie ist ein Bildnis Goethes erworben worden, das der Düsseldorfer Akademieprofessor Heinrich Kolbe 1892 in Weimar gemalt hat, und das Goethe als Staatsminister darstellt.

VEREINE

In der letzten **Sitzung der Historischen Gesellschaft der Provinz Posen** am 11. April d. J. berichtete Prof. Dr. Ludwig Kaemmerer über die auf seine Veranlassung von K. Hase, einem Schüler Prof. August Oetkens, mustergültig freigelegten und in Aquarellkopien aufgenommenen mittelalterlichen Wandmalereien im Chor der St. Johanniskirche zu Gnesen. Die einschiffige Backsteinkirche mit einem aus zwei Seiten des Sechsecks geschlossenen Chor gehörte der Augustinerkongregation der Wächter vom hl. Grabe, deren polnisches Stammhaus in Miechow bei Krakau (im russischen Gouvernement Kielce) sich befindet. Ihre Entstehungszeit ist urkundlich nicht festgelegt. Die Bildung des Grundrisses, die Stellung des Chorschlußpfeilers in die Achse der Kirche, namentlich aber das reiche aus Kunststeinmasse gegossene bezw. gepreßte architektonische Zierwerk des Inneren (rosettenbesetzte Gewölberippen, Kopf- und Maskenkonsolen), die Verwendung des Rundbogens als Abschluß der gotischen Sediliennischen und deren tiefunterschnittene Profilierung verleihen dem Bau eine Sonderstellung in der Kunstgeschichte der Provinz. Sie weisen unzweideutig in die Richtung der Parlerschule. Einzelne Übereinstimmungen sind so stark, daß der Vortragende kein Bedenken trägt, böhmische Steinmetzen dieser Schule als Verfertiger der Gnesener Stuckarbeiten, die in halbtrockenen Zustand mit Messer und Meißel bearbeitet sind, zu bezeichnen.

Auch die Malereien, die die ganzen Wand- und Gewölbeflächen des Chors bedecken: Darstellungen der Vorhölle, Enthauptung Johannis d. T., Krönung Mariä, Verkündigung Mariä, Maria als mater misericordiae, Christus im Elend, männliche und weibliche Heiligengestalten, sowie die in den Gewölbezwickeln in doppelter Lebensgröße angebrachten Köpfe von 18 Propheten und Patriarchen, weichen, wie der Vortragende in eingehender Vergleichung nachwies, von den sonst bekannten Wandmalereien des Nordostens, im Ordenslande wie in Polen und Schlesien durchaus ab, zeigen vielmehr in ihrer merkwürdig weich undulierenden Umriß- und Faltenzeichnung, den großen Köpfen mit zurückfliehendem Untergesicht, scharfgebogenen Nasen, flammendem Locken- und Barthaar, die engsten Beziehungen zu jener spätkarolinischen Stilphase böhmischer Malerei auf, die zeitlich und örtlich vielleicht am bestimmtesten durch das 1368 von Johannes von Troppau illuminierte Evangeliar der Wiener Hofbibliothek gekennzeichnet wird. Da die Gnesener Malereien aber noch etwas weniger manieriert erscheinen — auch Anklänge der die Kunst des Theodorich von Prag fehlen nicht — dürfte ihre Entstehung um 1350-60 angesetzt werden.

Die daraus zu folgernde frühe Entstehung des Kirchenbaus, der — wie oben bemerkt — alle Anzeichen eines Parlerbaues aufweist, läßt die bis zum Überdruß erörterte Streitfrage nach der Herkunft des Vaters Peter Parlers, des Henricus (P)arler de Polonia magister de gemunden einer erneuten Nachprüfung an der Hand der im Gebiet des alten Polens vorhandenen Denkmäler wert erscheinen; Dehios Anschauung (Repert. XXII, 389) von einer Wanderung der Bauformen von Ost nach West dürfte damit neue Stützpunkte erfahren.

Man darf auf die Veröffentlichung des Materials, mit dessen Bearbeitung der Vortragende beschäftigt ist, als eines weiteren Beitrags zu der immer noch nicht geklärten, eher durch die letzten Kontroversen noch mehr verwirrten »Parlerfrage« gespannt sein. ‡

VERMISCHTES

Im Jahre 1918 wird Basel und die gelehrte Welt den 100. Geburtstag **Jakob Burckhardts** begehen können. Otto Markwart in Zürich, ein hervorragender Schüler Burckhardts, arbeitet an einer Biographie des Meisters. Der Verwalter des Nachlasses Burckhardts, Professor Oeri, hat dem Biographen zu diesem Zwecke die Verwertung des gesamten vorhandenen Materials zugestanden. Die Jakob Burckhardt-Stiftung in Basel unterstützt dieses Unternehmen.

Verantwortliche Redaktion: GUSTAV KIRSTEIN. Verlag von E. A. SEEMANN, Leipzig, Hospitalstraße 11a
Druck von ERNST HEDRICH NACHF., G. M. B. H., Leipzig

KUNSTCHRONIK

Neue Folge. XXVII. Jahrgang 1915/1916 Nr. 32. 5. Mai 1916

Die Kunstchronik und der Kunstmarkt erscheinen am Freitage jeder Woche (im Juli und August nach Bedarf) und kosten halbjährlich 6 Mark. Man abonniert bei jeder Buchhandlung, beim Verlage oder bei der Post. Für Zeichnungen, Manuskripte usw., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Hospitalstr. 11 a. Abonnenten der Zeitschrift für bildende Kunst erhalten Kunstchronik und Kunstmarkt kostenfrei. Anzeigen 30 Pf. die Petitzeile; Vorzugsplätze teurer.

DIE FRÜHJAHRSAUSSTELLUNG DER BERLINER SEZESSION

Die »Berliner Sezession« hat kurz nach der »Freien«, von deren Schwarz-Weiß-Ausstellung unlängst an dieser Stelle ausführlich die Rede gewesen ist, ihre Frühjahrs-Ausstellung eröffnet, und das Programm beider Veranstaltungen ist so ähnlich, daß ein vergleichender Blick vom einen zum anderen Hause sich kaum vermeiden läßt. Hier wie dort zeichnende Künste im weitesten Sinne, dieselben Künstler sogar unter den Karikaturisten, Oberländer und die Leute vom Simplizissimus mit dem verstorbenen Rudolf Wilke an der Spitze, dazu einzelne Werke der Wandmalerei und endlich eine auffallend starke Vertretung der Plastik. Aber so viel im einzelnen gegen die Veranstaltung der Freien Sezession eingewandt werden mag, man spürt es doppelt gerade im Vergleiche, wie sehr sie als Ganzes verdient, eine Musterleistung der Ausstellungstechnik genannt zu werden. Auch die Berliner Sezession versucht, sich durch Gruppenbildung vor dem Eindruck der Uferlosigkeit zu retten, und sie gab einer Reihe von Künstlern Raum, eine größere Zahl von Werken im Zusammenhang zu zeigen. Aber man sieht, daß es damit allein nicht getan ist. Es bleiben kleine Haufen, die doch wieder einander drängen. Man vermißt die wohltuende Ruhe, die allein Struktur und Organisation mitzuteilen vermögen. In gut gehängten Räumen wird der Eindruck des einzelnen Werkes durch seine Umgebung gesteigert, während im Gegenteil die peinliche Wirkung des Chaos sich schließlich jedem Blatte mitteilt. Überall empfindet man das Zuviel. Weniger hätte genügt und wäre besser gewesen. Das gilt von jeder der kleinen Kollektivausstellungen, die im wesentlichen die Wände und Einbauten des Hauptraumes füllen, von den geschmackvollen Farbenspielen Erich Klossowskis wie den Musikerstudien Eugen Spiros, den Ballett- und Kriegsradierungen Ernst Opplers und den Großstadtzeichnungen Paul Paeschkes, den Tierblättern Adolf Hersteins wie den technisch gewandten Arbeiten von Robert Scholtz, um nur ein paar Namen zu nennen, denen andere wie Hans Gerson, Heckendorf, Jäckel, Büttner, Struck, Pottner, Linde-Walther ebenso angereiht werden könnten. Die Ausstellung gibt kaum Anlaß, auf die bekannte Art der Künstler von neuem einzugehen. Auch die kleine schwedische Abteilung bringt im wesentlichen Bekanntes, so ein paar Radierungen von Zorn, die weit über das Niveau des übrigen hinausragen, dazu Blätter von Larsson, und als weniger bekannter Name sei nur Torsten Schonberg notiert, dessen kräftige Radierungen am ehesten den Arbeiten des Norwegers Werenskiold vergleichbar sind.

Das wichtigste Werk, dessen Bekanntschaft die Ausstellung vermittelt, sind die Wandgemälde von Lovis Corinth, die nicht eben günstig in einem kleinen Raume untergebracht sind. Eine künstlerische Potenz von nicht geringem Range spricht fraglos aus diesen Werken. Sie bergen bildnerische Gedanken, wie man sie in der ganzen übrigen Ausstellung vergeblich suchen würde, und es sind Stücke einer brillanten Malerei unter ihnen. Aber dem Ganzen fehlt es wie so oft den Werken Corinths an dem letzten künstlerischen Ernste. Es sind Unbegreiflichkeiten nicht nur im einzelnen, sondern auch an entscheidenden Stellen, und schließlich empfindet man diese sehr ernsthaft gemeinten Wandbilder wie eine parodistische Dekoration. Und dieser peinliche Eindruck des Ganzen verstärkt sich beinahe noch, wenn man ins Einzelne geht und neben stark empfundenen Gruppen ganz und gar nur dekorative Füllfiguren findet. Es bleibt bestenfalls eine talentvolle Improvisation, niemals aber ein auf die Dauer erträglicher Schmuck eines Raumes.

Es wurde eingangs bereits erwähnt, daß neben den Werken der zeichnenden Künste und der Wandmalerei die Plastik innerhalb der Ausstellung besonders stark zu Worte kommt, und der kleine Garten, in dem eine Anzahl statuarischer Werke recht günstig zur Aufstellung gelangte, ist in der Tat ihr bester Teil. Den Mittelpunkt bildet Lederers Merkur für den Frankfurter Brunnen, eine mustergültig bewegte Freifigur, deren kompositioneller Sinn sich erst in dem architektonischen Aufbau des Ganzen offenbart, wo das breitbeinige Stehen zu einem schlanken Emporwachsen wird. Neben einer solchen freien Monumentalfigur empfindet man doppelt den kunstgewerblichen Charakter der Metznerschen Stilkunst, von der wie gewöhnlich in diesem Hause eine Anzahl Proben zu sehen sind. Und selbst der nicht eben starke Heinekopf Lederers erhebt sich über Fritz Hufs Dichterbüsten der Däubler, Rilke, Werfel, die mit recht äußerlichen Mitteln dem inneren Charakter der Dargestellten gerecht zu werden versuchen. Ein Wort der Erwähnung verdient endlich Kurt Leschnitzers »Liebespaar«, in dem das oft krampfhafte Bemühen des Künstlers um formalen Ausdruck zu einer rhythmisch schönen und reifen Schöpfung führte.

Mit solchen Werken erhebt sich jedenfalls die plastische Abteilung der Ausstellung weit über deren übrigen Gehalt, zumal noch eine größere Zahl anderer Namen wie der des Breslauers Alfred Vocke, des Dresdeners Edmund Moeller, der Berliner Felix Kupsch und Johannes Schiffner, denen sich bekannte Künstler wie Ernst Wenck und C. A. Bermann anreihen, wohl genannt zu werden verdienten. Hier sind positive

Leistungen zu verzeichnen, die einen Vergleich nicht zu scheuen brauchen, dem die Ausstellung im übrigen kaum stand zu halten vermag. *GLASER*

NEKROLOGE

⊙ **Bruno Schmitz †.** In Berlin starb am 27. April der Geheime Baurat Professor Bruno Schmitz im Alter von 58 Jahren. Als junger Baumeister war er Mitte der achtziger Jahre aus seiner rheinischen Heimat nach Berlin gekommen, und er trug den Kopf voller Pläne für eine gewaltige Umgestaltung der jungen Reichshauptstadt. Seine Entwürfe auf den Ausstellungen für Städtebaukunst gaben ein Bild davon, wie er ein neues Berlin träumte. Dem Unbefangenen schien es mehr Architektenphantasie als mögliche Wirklichkeit. Und sein berühmtestes Werk, das Leipziger Völkerschlachtdenkmal, zeigt, daß solche Bedenken nicht ungerechtfertigt waren. Zwanzig Jahre vergingen zwischen Entwurf und Vollendung des Werkes. Aber so begeisterte Aufnahme die ersten Pläne gefunden hatten, so seltsam still ward es um den fertigen Bau. Was auf dem Papier gewaltig schien wie ein urweltlich zeitloses Symbol, das war in der Wirklichkeit eine ungeformte Masse, die doch klein bleibt am Maßstab der Landschaft gemessen, die sie beherrschen sollte. Das Leipziger Völkerschlachtdenkmal ist nicht das einzige, das Schmitz vollendet sehen durfte, auf dem Kyffhäuser, am Deutschen Eck und an der Porta Westfalica stehen andere Schöpfungen seiner fruchtbaren Phantasie, und auch weit in die Ferne reichte seine Wirksamkeit, bis nach Indianapolis, wo er ein Siegesdenkmal schuf, und nach Rom, wo seine Ideen in dem Nationaldenkmal fruchtbar wurden, in dessen Konkurrenzausschreiben ihm der erste Preis zugefallen war. Auf seine Denkmalbauten gründet sich der Ruhm Bruno Schmitz'! Es wäre unrecht, über ihnen seine Nutzbauten zu vergessen, vor allem das Landesmuseum in Linz, das er als Sechsundzwanzigjähriger schuf, und die Bank in St. Gallen. In Berlin selbst ist sein bekanntestes Werk das Weinhaus »Rheingold«. Was Bruno Schmitz als Künstler war und wollte, ist in diesem Bau Gestalt geworden. In Maßen und Formen sollte alles Hergebrachte übertroffen, ein ungeheurer Prunk entfaltet werden. Aber es blieb doch nur ein scheinhaftes Wesen, und man muß hinüberblicken zu dem benachbarten Wertheimbau Messels, um zu empfinden, wie viel die Tradition auch in kühnstem Wollen, in freiester Neugestaltung bedeutet. Es war ein genialischer Zug in allem, was Bruno Schmitz plante und wollte. Sein Schaffen war ein Widerspruch gegen den akademischen Eklektizismus der Raschdorff und Ihne, denen die wichtigsten öffentlichen Aufträge der Zeit zufielen. Aber ihm war jene glückliche Mischung von Phantasie und Bildung, von Schöpfergabe und Einfühlungstalent versagt, die Messel statt seiner zum ersten Meister der neuen Reichshauptstadt werden ließ.

Einer unserer dänischen Mitarbeiter sendet uns zu dem schon früher gemeldeten Tode (3. Februar) von Hammershöi folgende Charakteristik des Meisters: Der Maler **Vilhelm Hammershöi** ist unter allen dänischen Künstlern der Neuzeit vielleicht der einzige von Weltruf; denn der ihn geistig allerdings überragende Monumentalmeister Joakim Skovgaard wird wohl schwerlich außerhalb der Kreise der Kunstforscher genügend gekannt und nach seinem hohen Werte gewürdigt sein. Sowohl in öffentlichen Galerien als in zahlreichen Privatsammlungen der großen Kulturländer ist Hammershöi durch Hauptwerke vertreten; bei den Weltausstellungen, z. B. München 1891, wurden ihm die höchsten Auszeichnungen zugesprochen; im Jahre 1914 war er unter den wenigen Nichtitalienern, welche mit dem großen Ehrenpreise von 10000 Lire aus Rom gingen. Mehrmals kam ihm von der Florentiner Uffiziengalerie der Auftrag zu, für die dortige Sammlung von Meisterbildnissen das seinige zu malen; es war ihm jedoch nicht vergönnt, den Gedanken verwirklicht zu sehen.

Äußerlich hat »der stille Maler der stillen Stuben« nur wenig erlebt. Als Sohn eines gutsituierten Kaufmannes sah er am 15. Mai 1864 zum ersten Male das Licht, dem er später so manchen wunderbaren Lobgesang singen sollte, schwankte in seinen Jugendjahren zwischen dem Beruf eines Tonkünstlers und dem eines Malers, wählte den letzteren, studierte einige Jahre an der Königl. Dänischen Kunstakademie, fand sich jedoch von dem hartgesotten akademischen, die malerische Seite der Sache wenig berücksichtigenden Unterrichte wenig angesprochen und siedelte nach der Malerschule, die kurz vorher von dem trefflichen P. S. Kröyer errichtet worden war, über. Wieviel er dort gelernt hat, läßt sich nur schwer sagen. Als Hammershöi bei Kröyer eintrat, sah dieser bald ein, daß hier von einem tiefer eindringenden Unterricht gar nicht die Rede sein konnte; dazu waren die Künstlertemperamente, die Formensprache und noch mehr die Farbenempfindung des schon Gereiften zu abweichend — auch kam noch dazu, daß der ebenso feinsinnige wie selbstsichere Kröyer sich von dem Gedanken entschieden abgestoßen fühlen mußte, einem hochbegabten Schüler, der sich vor dem Eintritt ins Meisteratelier eine vollkommen persönliche und mit seinem Naturell genau übereinstimmende Technik selbst geschaffen und angeeignet hatte, eine neue aufzudrängen. Was ursprünglich auf Hammershöi von Kröyer anregend, ja imponierend wirkte, war in erster Reihe die prachtvolle Frische, die hinreißende Gewalt des »himmelhochjauchzenden« Drauflosgehens, die im gleichen Zuge bewußte und doch reflexionsfreie Unmittelbarkeit des geborenen, gottbegnadeten Malers.

Man ist berechtigt, Vilhelm Hammershöi einen Autodidakten zu nennen. Von gleichzeitigen Malerateliers hat er das wenigst mögliche nach den großen Rokoko- und Empireräumen mit ihren mit sanften Goldstreifen und Ornamenten geschmückten Wänden, wo er am liebsten wirkte, mit sich getragen. Daß er von dem Delfter Vermeer gelernt hat, steht fest; mit ihm hat Vilhelm Hammershöi die Vorwürfe, die einfache Komposition und die feine Auflösung der Lichtskala gemein; das Kolorit ist aber bei den Zweien überaus verschieden; von der Kraft und Glut des Delfters, dem Reichtum seiner Palette hat der Däne nichts. Fast nie führt sein Pinsel der Leinwand andere Farben zu, als die schwarze, die weiße und die fahlgelbe; für die Hervorzauberung ganz verblüffender musikalischer und malerischer Wirkungen sind diese ihm ausreichend. Eine sanfte lyrische Stimmung strömt von seinen Bildern dem Beschauer entgegen. Von Erzählung, Handlung trifft man in seinen Bildern, die uns nur ganz ausnahmsweise mehr als eine einzige Person vor Augen führen, nicht die leiseste Andeutung; was er uns bringt, ist nur das, was sich in seinem tief empfundenen Innern rührt, die Stimmung, die ihm seine einfachen Vorwürfe aufdrängen, die Musik, die sie in seinem Ohr erklingen lassen. Kaum hat wohl jemand mit vollkommenerer Sicherheit als Hammershöi mit so wenigen Mitteln so vieles erreicht. Als Zeichner des menschlichen Körpers steht er entschieden in erster Reihe. Wie schwer er in dieser Beziehung seine eigenen Forderungen befriedigt fühlt, davon geben die zahlreichen gemalten und mit dem feinsten Gefühle und innigsten Verständnisse gezeichneten Aktstudien und anderen Vorarbeiten, die sich in seinem Nachlasse finden, Zeugnis.

Als der junge Vilhelm Hammershöi seinen ersten Erfolg erlebte, geschah es in einer Kunstperiode, in der

eine beträchtliche Zahl Dänischer Maler sich soeben mit Erfolg aus den Überlieferungen der älteren Generation hinauszuarbeiten suchte. Es erwachte in der dänischen Kunstwelt ein reger Drang nach Frische und Naturkraft; dem Publikum war das Feldgeschrei »gesunde Kunst« vertraut und ihr stand der rüstige, lebensstrotzende P. S. Kröyer als der wahre »Standartenträger« vor. Und dann tauchte er auf, der sanfte Vilhelm Hammershöi. Aber von »gesunder« Kunst wird doch bei ihm keineswegs die Rede sein können, vielmehr nur von einer durch und durch echten. Die Luft in seinen Räumen erzählt uns, daß Monate lang kein Fenster geöffnet wurde; der Gefühlsausdruck seiner Figuren sprach ebenso deutlich wie ihre Bewegungen von Müdigkeit und Lebensüberdruß, die Hautfarbe bei den alten von hoffnungsloser Senilität, bei den jungen von Bleichsucht. Die Werke Hammershöis fielen nicht wie »Hospitalskunst« aus, weil er so malen wollte, sondern weil er es seiner kränkelnden Natur zufolge so malen mußte. Was ihn beseelte, was ihn trieb, war nicht ein inniges Mitleid mit den Personen, denen seelische und körperliche Gesundheit nicht vergönnt war, sondern eine unwiderstehlich wirkende Nervosität, ein fieberhaft pochendes Herz.

Niemand wird es darum wundern, daß Hammershöi bei der Mehrzahl seiner Landsleute erst nach einer verhältnismäßig langsamen »Gewöhnung« Verständnis und Anklang finden konnte. Weniger läßt es sich aber verstehen, daß er zu Anfang auch von seiten der »Sachverständigen« so gründlich mißverstanden wurde, wie es tatsächlich der Fall war. Im Jahre 1885 verweigerte die Jury einer Arbeit von ihm einen Platz auf der akademischen Jahresausstellung. Heute nimmt das betreffende Werk, ein lebensgroßes Porträt eines jungen Mädchens (der Schwester des Künstlers) in der »Hirschsprungschen Gemäldesammlung« zu Kopenhagen eine allererste Stelle ein. *S. M.*

DENKMALPFLEGE

Veröffentlichung belgischer Baudenkmäler. Im Auftrage des Generalgouverneurs soll in diesem Sommer ein Werk über die belgischen Zisterzienser Abteien Orval, Villers und Aulne erscheinen, das von Paul Clemen und Cornelius Gurlitt herausgegeben ist. Das Werk, das im Zirkel-Verlag erscheint, wird drei große belgische Baudenkmäler vor Augen führen, die zu den allerwichtigsten und großartigsten Schöpfungen des Mittelalters in Belgien gehören und die zumal für die Aufnahme und Verbreitung der Gotik nach dem Norden und auch nach Deutschland hin von größter Bedeutung sind. In ganz Belgien bekannt, viel besucht und viel bewundert, haben diese riesigen, erst in der französischen Revolution zerstörten Ruinenkomplexe mit ihren zum Teil vorzüglich erhaltenen, wundervollen Einzelbauten zwar eine große Zahl von lokalgeschichtlichen Erörterungen, aber nie eine würdige Aufnahme und architekturgeschichtliche Untersuchung gefunden.

Die deutsche Verwaltung, die auch die Fürsorge für die Kunstdenkmäler als eine Ehrenpflicht aufgriff, hat den Wunsch gehabt, nicht nur der Wissenschaft durch die Mitteilung dieses neuen und fast unbekannten Materials wichtige neue Quellen, der lebendigen Kunst neue Anregung zuzuführen, sondern auch für die weiteren Erhaltungsarbeiten hier die Grundlagen zu schaffen. Auf Anregung des Generalgouverneurs Generalobersten Freiherrn von Bissing und mit dessen Unterstützung haben im vergangenen Jahr eine Reihe von Architekten, die aus der Schule Cornelius Gurlitts hervorgegangen sind, in monatelanger Arbeit die Bauten auf das Genaueste aufgenommen und untersucht. Die Publikation wird auch als ein Zeugnis aufzufassen sein von dem Ernst und Nachdruck, mit dem noch während der kriegerischen Operationen die deutsche Verwaltung sofort diese Aufgabe einer friedlichen Kultur ergriffen hat.

SAMMLUNGEN

München. Die **Sammlung neuerer Meister des Bayrischen Staates** hat durch eine größere Reihe von Neuerwerbungen eine sehr beträchtliche Bereicherung erfahren. Vor allem ist eine Riesengebirgslandschaft mit aufsteigendem Nebel von Caspar David Friedrich zu erwähnen, ein unbekanntes Hauptwerk des Meisters, das wohl um 1816—20 entstanden sein dürfte. Von F. v. Rayski wurde die sehr lebendige, an Gericault gemahnende Darstellung eines sächsischen Dragoneroffiziers zu Pferd erworben, von Peter Burnitz eine für die Art dieses Künstlers sehr charakteristische Schwarzwaldlandschaft, von Max Liebermann ein feldgrauer Husarenoberst, der im vorigen Jahre in der Berliner Akademie-Ausstellung viel bewundert wurde. Fast mehr kunsthistorisch als künstlerisch interessant ist ein frühes, etwa 1860—61 entstandenes Selbstporträt von Lenbach (Brustbild). Die Sammlung der Münchner Meister der siebziger Jahre des vergangenen Jahrhunderts wird kräftig weiter ausgebaut. Dafür wurden erworben: eine »Partie aus Altmünchen«, eine der glücklichsten Arbeiten des sehr ungleichen Philipp Hellmer, drei Studien von Nikolaus Mathes (»Sakristei«, »Frühling«, »Roter Schlitten«), eine sehr flotte Skizze des Ungarn Em. Spitzer; von Ludwig Voltz eine Studie »Waldrand« und von dem Berliner Heinr. Rettich ein koloristisch recht fesselnder Vorstadthof. Slevogt wird nun auch durch eine Landschaft in der bayrischen Staatssammlung vertreten sein: die 1914 entstandene Einfahrt in den Hafen von Syrakus. A. Weisgerbers letztes noch vor dem Kriegsausbruch vollendetes Hauptwerk »Absalom« wurde gleichfalls erworben. Als Geschenke gelangten in Staatsbesitz ein Bild von Heinr. Bürkel »Gefangennahme einer Räuberbande in den Abruzzen« und eine sehr lebendige kleine Skizze des Diezschülers Franz Friedbichler »Viehmarkt in Dingolfing«. Die edle Bronzebüste des Kronprinzen Rupprecht von A. v. Hildebrand, die auf der vorjährigen Sezessionsausstellung zu sehen war, ist nunmehr vom bayrischen Staat angekauft worden. *A. L. M.*

FORSCHUNGEN

Ein bisher unbekanntes Werk des Veit Stoß. Berthold Daun hat in der schönen steinernen Tetzel-Madonna außen an der Tetzelkapelle der Ägidienkirche zu Nürnberg, die früher fälschlich für ein Jugendwerk des Adam Kraft galt, eine tüchtige, für die Spätzeit des Veit Stoß charakteristische Arbeit erkannt, die den Schnitzfiguren des Bamberger Altars nahe steht. Die Beweisgründe wird demnächst ein Aufsatz im Repertorium für Kunstwissenschaft bringen. Außerdem hat Daun in dem restaurierten Steinrelief der Auferweckung des Lazarus außen an der Sebalduskirche zu Nürnberg ein Werk des Adam Kraft festgestellt.

VEREINE

Ein österreichischer Staatsgalerieverein. Nach Bodeschem Berliner Muster hat jetzt auch die K. K. österreichische Staatsgalerie, die die Kunst Österreichs, insbesondere des 19. Jahrhunderts, in Wien sammelt, ihren Galerieverein. Seine jüngste Erwerbung ist eine Alabaster-Marmorgruppe des österreichischen Barockplastikers Dorfmeister. Das Ziel des Vereins ist vor allem die Lösung der Unterbringungsfrage in einem besonderen Galeriebau — vorläufig ist die Staatsgalerie in dem unteren Belvedere untergebracht. Das Gesamtaktivum des Vereins hat die stattliche Höhe von fast 350000 Kronen.

LITERATUR

Karl Giehlow, *Die Hieroglyphenkunde des Humanismus in der Allegorie der Renaissance.* Ein Versuch. Mit einem Nachwort von A. Weixlgärtner. Jahrbuch d. kunsth. Sammlungen d. Allerh. Kaiserhauses. XXXII. Heft 1, 1915. Wien.

Der am 3. März 1913 gestorbene Karl Giehlow war ein Kunstforscher von eigener Art, dessen unzünftige Bemühung, soweit ich sehe, nur im Kreise seiner Freunde nach Gebühr gewürdigt wird. Die unendlich gewissenhaft betriebenen Studien über die Ehrenpforte Dürers und über das Gebetbuch Maximilians waren ihm Selbstzweck. Mitteilung der Ergebnisse und Darstellung wurden nicht mit eben dem Eifer betrieben wie die Untersuchungen, da kein Ehrgeiz den unabhängigen Liebhaber gelehrter Arbeit zu abschließender Formulierung trieb.

Stärke und Schwäche der Produktion Giehlows liegen darin, daß er nie aufhörte, zu suchen, nie einen Abschluß fand, daß er sich von einer höheren, etwas sportsmäßigen Neugier immer weiter führen ließ, jeden Nebenweg betrat, deshalb auf Herausarbeiten des Wesentlichen, auf Ökonomie der wissenschaftlichen Arbeit verzichtete und es den Lesern beinahe ebenso schwer machte wie sich selbst.

Aus seinem Nachlaß ist ein mächtiges Bruchstück liebevoll durch A. Weixlgärtner veröffentlicht worden. Man bekommt den Eindruck, daß das Werk der Arbeitsweise nach Fragment bleiben mußte, daß der Verfasser bei Lebzeiten nie zum Abschluß und zur Veröffentlichung gekommen wäre. Der Text bringt eine überwältigende Fülle der Belehrung, aber nicht die Aufklärung, die der Leser erwartet und um derentwillen Giehlow sich an das Thema gemacht hat.

Der Verfasser ging von Dürers Ehrenpforte aus, wo Maximilian von offenbar symbolisch gemeinten Tieren umgeben thront. Seine Bemühung, diesen wunderlichen Holzschnitt zu deuten, führte zu Studien, von denen ein kleiner Teil bei seinem Ableben in zusammenhängender Darstellung vorlag. Der Aufsatz mit 232 Seiten ist eine Art Einleitung. Der Verfasser hat den Kreisbogen so groß angelegt, daß er den Weg zurück zum Ausgangspunkt nur zu einem kleinen Teil finden konnte (und dies nicht bloß infolge des frühzeitigen Ablebens).

Die Ermittlung nahm folgenden Gang: Giehlow untersuchte einige Dürerzeichnungen, die mit der Tiersymbolik der Ehrenpforte ersichtlich in Zusammenhang stehen. Er fand auf der Rückseite der Zeichnungen handschriftlichen Text und kam zu der merkwürdigen Entdeckung, daß die Zeichnungen Reste einer von Pirkheimer geschriebenen, von Dürer illustrierten lateinischen Übersetzung der Hieroglyphica des Horapollon wären. Weiter endeckte er in der Wiener Hofbibliothek eine Kopie eines Teiles der Pirkheimerschen Übersetzung mit derben Zeichnungen, die nach Dürers Zeichnungen kopiert sind (könnte der Kopist nicht Wolf Traut sein?).

Damit war viel gewonnen, hauptsächlich eine Quelle Dürerscher Symbolik in der Hieroglyphenkunde. Um den schönen Fund auszunutzen und das Thema recht von Grund aus wissenschaftlich zu bearbeiten, machte sich Giehlow daran, alles zu erforschen, was mit der älteren Hieroglyphenkunde zusammenhängt. Die Schicksale der Horapollon-Handschrift verfolgend kam er zum italienischen Humanismus, verstrickte sich in das Gestrüpp der wirren, kulturgeschichtlich freilich höchst merkwürdigen Bemühungen der italienischen Gelehrten des 15. Jahrhunderts, die ägyptischen Schriftzeichen zu deuten, und fand den Weg zu Dürer nicht zurück. Was vorliegt, ist ein Stück Geschichte der Ägyptologie oder doch Geschichte einer »Wissenschaft«, die sich zur Ägyptologie verhält wie die Astrologie zur Astronomie. Einige Kapitelüberschriften zu geplanten Teilen der riesigen Arbeit lassen ein wenig erkennen, wie der Kreisbogen gedacht war:

Die Hieroglyphen und J. Reuchlin
Die Hieroglyphen und Celtes
Die Hieroglyphenübersetzung des Trebatius und Peutinger
Die Hieroglyphen und die Redactoren der Ehrenpforte
Die Hieroglyphen und die Allegorie der Ehrenpforte
Die Hieroglyphen und Dürer
Die französische Hieroglyphenkunde und Geoffroy Tory
Die französische Übersetzung der Hieroglyphica des Horapollon und der Hypnerotomachie
Die Hieroglyphenkunde bei Rabelais und Joh. Fischart.

Man ahnt, welchen ungeheuren Weg Giehlow noch vor sich hatte. Wird sich ein Nachfolger finden? Bei Erwägung dieser Frage wird einem recht deutlich, welche Fülle von Kenntnissen Giehlow besaß, wie er die stilkritische und philologische Arbeit zu vereinigen wußte, und wieviel Geduld, Opferwilligkeit und Hingabe ihm eigen waren. *Max J. Friedländer.*

Acht Bilder aus Kaiserlichem Besitz farbengetreu nachgebildet. Herausgegeben und mit einer Einleitung versehen von Bogdan Krieger. Verlag der Vereinigung der Kunstfreunde.

Die Leipziger Weltausstellung für Buchgewerbe und Graphik hat zum ersten Male die Blicke auf die Schätze der Kaiserlichen Hausbibliothek gelenkt. Der Ausstellungssaal, den der Kaiserliche Hausbibliothekar Dr. Bogdan Krieger auf der Bugra geschaffen hatte, war eine der größten Sehenswürdigkeiten der an Sehenswürdigkeiten doch so überreichen Veranstaltung (wie mancher hat mit ehrfürchtigem Staunen — ahnungslos — die »Feldausgaben« betrachtet, die sich Friedrich der Große von seinen Klassikern hat herstellen lassen!). Den besonderen Kunstfreund fesselten in den Schränken auch einige Aquarelle; sie weckten den Wunsch, mehr von diesen schönen Blättern, deren Bestand der Katalog auf etwa 3600 Nummern bezifferte, kennen zu lernen.

Diesem Wunsche ward im Herbst vorigen Jahres durch eine vielbesuchte Ausstellung im Berliner Kunstgewerbemuseum Erfüllung. Auch diese Ausstellung wurde wieder Dr. Bogdan Krieger und seinem unermüdlichen Mithelfer Dr. G. A. E. Bogeng verdankt.

Die meisten der Blätter haben ursprünglich keine andere Bedeutung gehabt, wie die der heutigen Ansichtskarte als Erinnerungsbild. Aber vor diesen Veduten des alten Jakob Alt und seiner Söhne, der Graeb und Neureuther, und wie alle die Trefflichen heißen, fühlte man doch schmerzlich die schreckliche Verflachung, die durch die Segnungen der Landschaftsphotographie über die Welt gekommen ist. Es wäre eine erfreuliche Frucht dieser Ausstellung, wenn sie zur Wiederaufnahme der liebenswürdigen alten Vedutenmalerei innerhalb gewisser Grenzen führen würde.

Eine Erinnerung an jene vorjährige Berliner Ausstellung wird uns nun jetzt in Gestalt einer Mappe mit acht farbigen Blättern dargeboten, deren Ertrag, ebenso wie die Ausstellung selbst, den wohltätigen Zwecken des Roten Kreuzes gewidmet ist. Stanislaus von Kalckreuth, Hosemann, Eibner, Doll, Hildebrandt, Graeb, Alt und Menzel (mit der köstlichen Dame am Spinett) bilden diese sehr geschickt und geschmackvoll getroffene Auswahl, der wir schon um des guten Zweckes willen eine recht große Verbreitung wünschen möchten. *G. K.*

Verantwortliche Redaktion: Gustav Kirstein. Verlag von E. A. Seemann, Leipzig, Hospitalstraße 11a
Druck von Ernst Hedrich Nachf., G.m.b.H., Leipzig

KUNSTCHRONIK

Neue Folge. XXVII. Jahrgang 1915/1916 Nr. 33. 12. Mai 1916

Die Kunstchronik und der Kunstmarkt erscheinen am Freitage jeder Woche (im Juli und August nach Bedarf) und kosten halbjährlich 6 Mark. Man abonniert bei jeder Buchhandlung, beim Verlage oder bei der Post. Für Zeichnungen, Manuskripte usw., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Hospitalstr. 11 a. Abonnenten der Zeitschrift für bildende Kunst erhalten Kunstchronik und Kunstmarkt kostenfrei. Anzeigen 30 Pf. die Petitzeile; Vorzugsplätze teurer.

TAGEBUCHBLÄTTER VON EINER STUDIENREISE NACH RUSSLAND (1913)

VON THEODOR HAMPE

Wenn ich mich entschlossen habe, die nachfolgenden Tagebuchaufzeichnungen, die zunächst Gedächtnishilfen für den eigenen Gebrauch sein sollten, der Öffentlichkeit zu übergeben, so geschah dies in erster Linie, um die Erinnerung an jene vorläufig letzte Tagung des von Justus Brinckmann gegründeten Internationalen Museumsverbandes, die in der zweiten Septemberhälfte 1913 in Petersburg mit Abstecher nach Moskau und Rückreise über Warschau stattfand, auch in weiteren Kreisen wachzuhalten. War es doch zugleich die letzte Tagung, die dem verehrten Altmeister noch selbst zu leiten beschieden war, die er noch mit der ihm eigenen Gründlichkeit und mit seiner staunenswerten Kenntnis von Menschen und Dingen hatte vorbereiten können. So seien diese Erinnerungsblätter vor allem in Dankbarkeit seinem Andenken gewidmet.

Man erwarte indessen von den folgenden Notizen, die wesentlich eine Art kunstgeschichtlichen Auszugs aus meinem Tagebuch darstellen, nicht etwa tiefgründige wissenschaftliche Untersuchungen und Betrachtungen. Es sind, zumal die eigentlichen Verhandlungen unserer Zusammenkunft in Petersburg als streng vertraulich von jeder Veröffentlichung ausgeschlossen sein mußten, im wesentlichen Augenblickseindrücke, die ich in meinen Tagebuchblättern festhielt und denen dieser Charakter auch bei ihrer Überarbeitung für den Druck durchweg gewahrt bleiben sollte. So sind die vorgenommenen Abänderungen zumeist geringfügig, und nur in wenigen Fällen habe ich ein etwas näheres Eingehen auf Einzelheiten auf Grund anderer eigener Aufzeichnungen für angezeigt gehalten. Dagegen hat die eigentliche Reisebeschreibung starke Streichungen erfahren müssen. Gleichwohl hoffe ich, daß auch in dieser Form die folgenden Schilderungen nicht ganz ohne Nutzen sein werden. Wie reife Früchte übrigens die gemeinsame Studienreise der Wissenschaft bereits getragen hat, dafür sind Arbeiten wie die über »Die Meißner Porzellangruppen der Kaiserin Katharina II. in Oranienbaum« von Karl Berling (Dresden, 1914) oder über »Wiener Arbeiten in russischen Museen« von Julius Leisching (in »Kunst und Kunsthandwerk« 1915) u. a. m. das beste Zeugnis. Ich selbst, der ich in den russischen Museen und Sammlungen vorwiegend der deutschen, genauer der süddeutschen, besonders der Nürnberger Kunst nachging, habe die Ergebnisse eigener Anschauung u. a. in dem Artikel »Goldschmiedekunst« in dem Hoopschen »Reallexikon der germanischen Altertümer« (Straßburg, 1914) verwertet.

* * *

Ich beginne den Auszug aus meinen Tagebüchern gleich mit der Ankunft in Petersburg, die

Montag, den 15. September 1913 gegen $^1/_2$12 Uhr Mittags erfolgte. Spaziergang durch den stattlichen Bogen des Generalstabsgebäudes, das ebenso wie das gegenüberliegende Winterpalais, ein an sich ganz wirkungsvolles, säulenreiches Werk Rastrellis, blutrot angestrichen ist, zum Newakai. Miserables Pflaster, das mit den winterlichen Eis- und Schneeverhältnissen zusammenhängen soll, die beispielsweise Asphaltierung unmöglich machen. Für die Droschken häufig holzgepflasterte Wege. Der breite Newastrom von Schiffen nur wenig belebt. Admiralitätsgebäude und Senats- und Synodgebäude klassizistisch, gelb mit weißen Säulen; diese Art typisch für manche ältere öffentliche Bauten, sauber und schmuck, doch etwas spielerisch und uns fremd anmutend. — Falconets Denkmal Peters des Großen von guter Wirkung wegen des vortrefflich modellierten Pferdes; die Reiterfigur selbst etwas zu puppenhaft steif. Über die ästhetische Berechtigung solcher Verbindung eines Bronzestandbildes mit einem Naturgranitblock (der bekanntlich, $1^1/_2$ Millionen Kilogramm schwer, 1770 mit unsäglichen Mühen von der Kronstädter Bucht hierher geschafft wurde) gingen unsere Ansichten einigermaßen auseinander. Kollege B. fand sie künstlerisch widersinnig und geschmacklos, während ich die Ansicht vertrat, daß ein solches Denkmal nicht lediglich ein Kunstwerk sein dürfe, sondern zugleich auch als mehr kulturgeschichtlich, ethnographisch aufzufassendes Wahrzeichen Geltung haben müsse. Ebenso sind die Meinungen der Kollegen über die kürzlich vollendete deutsche Botschaft von Peter Behrens am Isaaksplatz ziemlich geteilt. Die Russen finden dies Gebäude nur öde und scheußlich und hoffen, daß ihre Baukunst nie einen solchen Tiefstand erreichen werde. Mir erscheint der Bau trotz einzelner Mängel — der seitlich im stumpfen Winkel angebaute Flügel hätte sich doch vermeiden lassen sollen; auch geht das Gebäude nicht gut mit der mächtigen Rosselenkergruppe in der Mitte des platten Daches zusammen: die großen Figuren nehmen sich da gar zu isoliert aus — doch als der originellste und edel-stilvollste Bau, den Petersburg besitzt; und die ruhige, wesentlich auf Linienschönheit und Feinheit der Proportionen bedachte, man könnte sagen, neuklassische Eigenart der Behrensschen Bauweise ist dem Werke überall aufgeprägt. Wir besahen einige Tage darauf auch die Innenräume, wo ich namentlich im Thronsaal (die Stühle gewiß nicht von Behrens) und im Speisesaal den gleichen Eindruck empfing.

Wir besuchten noch die Isaakskathedrale, deren Inneneindruck jedoch gerade durch ein Baugerüst in der

Kuppel beeinträchtigt wird, mit ihren monumentalen Säulenhallen und trefflichen Bronzereliefs und gingen dann zum Begrüßungsabend in das Grand Hotel...

Dienstag, den 16. September: Vormittags Sitzung im Poussin-Saal der Eremitage, nachmittags Besichtigung der unvergleichlichen Schätze der Gemäldegalerie unter Führung des Assistenten Dr. J. v. Sch., des ersten »gelernten« neueren Kunsthistorikers, den Rußland besitzt. Er hat sich um die Vorbereitungen für die Tagung und durch seine unermüdliche Tätigkeit während unseres Petersburger Aufenthalts ganz besondere Verdienste erworben. Gang durch das Münzkabinett und die Prunkräume des Winterpalais. Hübscher Blick von der Altane des Schlosses über die Newa, die gegenüberliegende Peter Pauls-Festung, Wassili-Ostrow u. s. f. . . .

Mittwoch, den 17. September: Besprachen morgens die vermutlichen Fälschungen der Antikenabteilung der Eremitage und besahen nachmittags unter Führung diese Abteilung selbst, doch mit Ausschluß der Krimfunde, sowie aufs neue die Gemäldegalerie samt den Skulpturen des 18.—19. Jahrhunderts (Houdon, Canova, die beide mit zahlreichen Werken vertreten sind, Thorwaldsen u. a.). An deutschen Bildern ist die Eremitage allerdings nur arm. Hübsch sind hier ein paar Cranachs, von denen ich »Venus und Amor« (Nr. 461) schon von der so bedeutsamen und klärenden Dresdner Cranach-Ausstellung des Jahres 1899 her kannte, die Madonna mit Kind unter dem Apfelbaum (Nr. 459) von besonderer Lieblichkeit ist. Interessant, wenn auch in der Komposition etwas auseinanderfallend, ist die »Himmelfahrt Mariae« von Hans von Kulmbach (Nr. 1917)[1]. Ein kleines altes Bild mit dem Weltgericht mag wohl nürnbergisch um 1460 sein. Das Bildnis eines jungen Mannes im grauen Wams vor reicher Architektur von Ambrosius Holbein (Nr. 466) allerdings dem Herbster-Bildnis in Basel auf das nächste verwandt, aber auffallend wenig farbenreich. Vortreffliches männliches und weibliches Bildnis von Christoph Amberger (Nr. 478, 479). Zwei Elsheimer (Heil. Christoph und Landschaft mit flötespielendem Kuhhirten) mit starken Beleuchtungseffekten. Unter den nicht deutschen Bildern ragen neben den 40 Rembrandts, unter denen die sog. »Danae«, eher eine Bordellszene, wohl das vollendetste Meisterwerk ist, neben den Rubens, van Dycks und den z. T. entzückenden Murillos namentlich Giorgiones »Judith«, mir fast das liebste Bild der ganzen Eremitage, das auf Dürers italienisches Frauenbildnis (mit A D vor der Brust) in Berlin eingewirkt haben könnte, dann des jugendlichen Raffael Heiliger Georg mit dem Hosenbandorden, Peruginos nach oben blickender Kopf (aus der Sammlung Stroganoff neu erworben), einige prächtige Tizians, Andrea del Sarto, ein paar altniederländische Bilder (Verkündigung, Jan van Eyck zugeschrieben, u. a.) und zahlreiche Niederländer des 17. Jahrhunderts, wie die wundervollen Stücke von Gabriel Metzu, Pieter de Hooch, Mieris, Terborg, Franz Hals usw. hervor. Jan Vermeer van Delft fehlt leider gänzlich. Daß eine ganze Schar mittlerer Wouwermans und Teniers bei der Neuaufstellung der niederländischen Säle in die Depots verwiesen worden ist, gereicht der berühmten Galerie gewiß nur zum Vorteil.

Gleich nach dem Mittagsessen zum Zoologischen Museum jenseits der Newa, namentlich um das einzige mit Haut und Haaren auf uns gekommene Mammut zu bewundern, das dort, wie man es in der Eisgrube gefunden hat, aufgestellt ist. Den Rüssel hatten Eisfüchse bis auf einen Stumpf abgefressen. Daneben steht das Skelett des mächtigen Tieres und hängen eine Reihe von Photographien, die Fundort und Fundumstände wiedergeben. Auch sonst bot das Museum vieles Interessante und war namentlich auch seine vortreffliche Einrichtung und Belichtung für uns sehenswert.

Vom Museum — zumeist mit Droschken, deren Taxen aber lediglich auf dem Papiere stehen, in der Tat auch sehr niedrig bemessen sind und in der Regel um etwa das Doppelte überzahlt werden müssen (wenn man nicht zeitraubenden Wortwechsel und Streitereien gewärtigen will) — zur Peter Pauls-Festung und in die Kathedrale mit den Kaisergräbern, die einen ziemlich nüchternen Eindruck machen. Im übrigen gleichen sich die russischen Kirchen mit den goldglänzenden Ikonostasen, den Heiligenbildern daran und den brennenden Kerzen davor meist ungemein. Über die stattliche Troizkij-Brücke, von der man die beste Aussicht auf Petersburg und Newa hat, auf das andere Ufer und am Marsfeld vorbei, wo Kosaken sich in allerlei Reiterkünsten üben, auf der Millonaja zur Eremitage zurück. Antikenabteilung, ein großer Genuß. Dann machte ich mich, da die meisten von uns und auch ich Billetts für das Ballett im Kaiserl. Marientheater genommen hatten, nach diesem Theater auf, um in dessen Nähe zu Abend zu essen. Aber obgleich ich rund um das Theater herum den ganzen Stadtteil abwanderte, fand ich doch kein Vertrauen erweckendes Lokal. In einer ziemlich elenden und unsauberen Teestube freute ich mich, daß ich bereits einiges von einem Wortstreit zwischen einem Iswoschtschik und einem Dwornik (Hausmeister) verstehen konnte, und aß dann im Restaurant des Theaters selbst recht gut und nicht teuer zu Abend. Das Ballett selbst war ein Reinfall, eine altmodische, dumme Feerie, wie man sie ähnlich auch bei uns sehen kann und wie ich sie, vielleicht noch etwas alberner, aber auch noch farbiger und figurenreicher z. B. vor einigen Jahren im Empire Theatre in London gesehen habe . . .

Donnerstag, den 18. September: Vormittags Vorführungen der Fälschungen aus der Renaissance-Abteilung der Eremitage und nachmittags Besichtigung dieser Abteilung selbst, die nicht zu den stärksten der ganzen Sammlung gehört. Aber auch hier und unter den Mittelaltersachen, so vor allem unter den

1) An der Autorschaft Hans von Kulmbachs kann wohl kein Zweifel sein. Rechts unten das Stifterbildnis: Kniestück eines älteren Geistlichen; links unten sein Wappen, dessen Feststellung mir bisher nicht hat gelingen wollen: goldener Bischofs- oder Abtsstab und 3 (2,1) silberne Ringe in blau; der eigentliche Stab des Pedum kreuzt sich mit einem darübergelegten goldenen Balken.

Waffen und dem Kirchengerät (Monstranzen aus Basel, wegen deren Besitz sich Basel-Stadt und Basel-Land nicht einigen konnten, bis sie sie schließlich einmütig verkauften und das dafür erlöste Geld teilten, u. a. m.) findet sich natürlich manches hervorragende Stück.

Am Spätnachmittag wanderte und fuhr ich den ganzen, immer abwechselungsreich belebten Newski-Prospekt hinunter, zunächst bis zum Snamjenskaja-Platz mit dem zwar klobigen, aber doch sehr wirkungsvollen Reiterdenkmal Alexanders III. von Trubetzkoi, dann auf dem Dache eines Dampftrambahnwagens auf dem Kalaschnikowskij-Prospekt weiter bis zur Newa. Die mehr Vorstadtcharakter tragenden Stadtteile von Petersburg scheinen aber ziemlich langweilig und besonders unschön zu sein. Auf dem Rückweg kam ich dann gerade recht zu dem wunderbar beseelten, künstlerisch feinen und diskreten, wie überirdisch anmutenden Kirchengesang in der Kasanschen Kathedrale. Gleichzeitig teilten an mehreren Stellen der Kirche ganz in Goldbrokat gekleidete Popen Kreuze aus, die mit einem Pinsel den in langer Defiliercour vor dem Priester vorübergehenden Andächtigen auf die Stirn gestrichen wurden. Die orthodoxe Religion hat eigentlich etwas Anziehendes wegen der tiefinnerlichen Inbrunst, die man den Leuten anmerkt, und wegen des offenbaren Mangels an Gehässigkeit gegen Andersgläubige. Wohl der größte Teil der Teilnehmer am Verbandstage, auch Brinckmann, auf dessen prachtvollen Kopf ich verschiedentlich Russen einander aufmerksam machen sah, war in der Kasanschen Kathedrale versammelt.

Freitag, den 19. September: Wir besahen an diesem Tage in der Eremitage die Juwelen und sonstigen Kostbarkeiten, die ebenso wie die Gold- und Silbersachen und die Porzellanservice jeder Beschreibung spotten. Welche Fülle allein von Goldemail-Kleinodien und anderen Kleinwerken aus Gold und Edelsteinen, jenen Wundern der Juwelierkunst früherer Jahrhunderte, die sich, um mit Marc Rosenberg[1]) zu reden, bisher so mimosenhaft der kunstwissenschaftlichen Forschung entziehen, findet man hier vereinigt! Von dem aus weit über 1000 Stück bestehenden türkisblauen Sèvres-Porzellanservice mit feinen braunen Gemmenmalereien, das Katharina II. bereits gegen Ausgang des 18. Jahrhunderts mit rund einer Million Francs bezahlt hat, waren vor einiger Zeit an die 100 Stück gestohlen worden. Etwa 90 Stück gelangten davon glücklicherweise in den Besitz der Eremitage zurück; aber 10 Stück blieben bisher verloren, sind wohl zur Zeit im Handel oder werden gelegentlich im Handel auftauchen. Von einem Frankfurter Händler war kürzlich eine Tasse dieses Services für 7000 M. angeboten ...

Im Pfauenkabinett mußte der Potemkinsche Pfau uns zu Ehren sein Rad schlagen, der Hahn neben ihm krächzen. Das Spielwerk erinnerte mich an die großen, wunderlichen Kunstwerke, die in einigen mittelalterlichen Heldenepen beschrieben werden, z. B. an den Baum mit den singenden Vögeln im Alexanderliede, der am eingehendsten in dem altspanischen Alexandergedicht geschildert wird.

1) Vgl. Kunst und Kunsthandwerk XIV (1911) S. 361.

Samstag, den 20. September demonstrierten Oberkonservator P. und seine Assistenten vormittags eine Reihe höchst interessanter, wahrscheinlich als Fälschungen anzusprechender Goldschmiedearbeiten, die sich als Werke der griechischen Kunst aus den Städten am Nordrande des Schwarzen Meeres oder aber der Völkerwanderungszeit geben möchten. Nachmittags Besichtigung der südrussischen und der sibirischen Funde, namentlich der altgriechischen (ca. 450 bis 350 vor Chr.), Goldschmiedearbeiten aus den Gräbern der Krim usw., die das größte Non plus ultra der Eremitage ausmachen. Auch den noch nicht ausgestellten, im vorigen Jahre im Gouvernement Poltava gemachten, ganz enormen Goldfund, einen der größten und schwersten, die man bisher kennt, durften wir genau in Augenschein nehmen. An anderer Stelle, in einem Tumulus des südlichen Rußlands, ist dieser Tage auch ein köstlicher, massivgoldener Doppelkamm mit der klassisch schönen Darstellung einer Reiterschlacht in gegossener und ziselierter Arbeit von wunderbarer Erhaltung gefunden worden.

Sonntag, den 21. September folgte unser gemeinsamer Ausflug nach Oranienbaum, wohin wir von den dort wohnenden Fürstlichkeiten eingeladen worden waren. Die liebenswürdige Gastlichkeit, die wir in den Oranienbaumer Schlössern genossen, wird allen Teilnehmern stets in dankbarer Erinnerung bleiben. Unter den Kunstwerken, die es zu bewundern gab, nenne ich hier nur die 40 großen Meißener Porzellangruppen von Kaendler, durchweg allegorische Figuren oder Darstellungen aus der klassischen Mythologie, die 1772—1774 für Katharina II. angefertigt wurden, aber, nur in dieser einen Ausformung vorkommend, bisher so gut wie verschollen gewesen waren. Man hatte sie bei uns lediglich aus der Beschreibung und Benennung der Stücke in den Modellakten und Büchern der Meißener Manufaktur gekannt. Sie gehören zu dem vortrefflichsten, was Kaendlers Kunst geschaffen hat[2])...

Montag, den 22. September waren wir den ganzen Tag im Museum Stieglitz, das vorzugsweise der Geschichte des Kunstgewerbes gewidmet ist, unter seinen älteren Beständen aber viele Fälschungen in sich birgt. Es ist in einem altmodischen Ausstellungsgebäude untergebracht, in dem bei meist nur mäßiger Aufstellung und Konservierung die guten Stücke nicht immer zu voller Geltung kommen. Gleich im ersten Saal ein recht interessanter Bronzemörser mit Streifenverzierung nach den Blättern der späteren deutschen Kleinmeister, insbesondere (nach Prof. Brinckmann) nach Kupferstichen von Theodor Bang und mit der Umschrift: »Everhardus Splinter me fecit Enchusae (d. i. Enkhuizen) anno 1640«. Ebenfalls dem 17. Jahrhundert gehört ein Egerer Relief aus verschiedenen Hölzern an mit einer Darstellung nach Dürers Kupferstich »Herkules« (Bartsch 73). Von ganz hervorragender Bedeutung sind dann namentlich die kostbaren alten Tapisserien des Museums, von denen

2) Vgl. die oben genannte Veröffentlichung von Professor Karl Berling in Dresden.

die schönsten, zwei große brabantische und zwei vermutlich französische Teppiche mit Darstellungen geschichtlicher Begebenheiten und aus einem allegorischen Roman in einem besonderen Saale aufgehängt sind. Alle vier stammen aus dem Ende des 15. Jahrhunderts. Etwa derselben Zeit gehört noch ein Wirkteppich mit Szenen aus der Legende einer Heiligen an, der aber nicht ganz vollständig erhalten zu sein scheint. Ausgezeichnet sind auch einige Stücke der keramischen Abteilung, wie die buntglasierte Kachel mit wappenhaltendem Engel, ehemals in Adalbert von Lannas Besitz, oder ein paar große Nürnberger Kacheln, nach Art der Prenning-Krüge glasiert, ferner die Sammlung ornamentaler Handzeichnungen, die im Lichthof ausgestellt war, die wundervollen persischen Teppiche und manches andere.

Da die Stiftung und Verwaltung des Museums von dem verstorbenen Baron Stieglitz sehr reich dotiert ist, so gab es um 1 Uhr ein äußerst üppiges Mittagsmahl mit einer vorangehenden »Sakuska«, einer sich unter der Last der Vorspeisen biegenden Tafel, wie sie uns hier zum erstenmal begegnete. Spanferkel, ausstaffiert wie im Schlaraffenland, wechselten mit turmhoch emporgebauten Hummergerichten, Pasteten aller Art, allerlei Fischen in Gelee, Kaviar und anderen Delikatessen in reicher Fülle ab. Nur Graf S. (Petersburg), der bei Prof. G. (Berlin) kürzlich seinen kunsthistorischen Dr. gemacht und uns auf Mittwoch Abend zu sich eingeladen hat, soll sich über die Sakuska bei Stieglitz etwas abfällig geäußert haben, da sie ja kaum die übliche gewissermaßen heilige Zahl von 63 Gerichten erreicht habe. Einer der Kollegen von der Eremitage, die natürlich zum großen Teil germanischen Blutes sind, bezeichnete diese russische Esserei übrigens nicht mit Unrecht als einen Rest richtiger Barbarei. Zum Schluß hielt Brinckmann eine Ansprache, in der er der Verwaltung des Museums unseren Dank aussprach, worauf er trotz einigen Sträubens und Zierens seinerseits von dem Staatsrat, der uns herumgeführt und dem Mittagsmahl präsidiert hatte, einen Kuß bekam.

Dienstag, den 23. September: Vormittags zunächst in das Hausindustriemuseum, das wenig Sehenswertes bietet, dann in das Kunstgewerbemuseum an der Morskaja, in dem eine große Menge auch interessanter und wertvoller Gegenstände angehäuft ist, aber Altes und Neues, Echtes und Falsches, Originale, Kopien und Nachahmungen bunt durcheinanderstehen, so daß es schwer hält, das Gute herauszufinden. In diesem Museum steht auch eine jener umfangreichen und wirkungsvollen Gruppen aus Elfenbein und dunkelbraun gebeiztem Holze, die Kurfürst Maximilian III. von Bayern von Simon Troger schnitzen ließ, um sie dann befreundeten Höfen zum Geschenk zu machen. Es ist ein Raub der Proserpina, wohl ziemlich genau der bekannteren gleichen Darstellung im Grünen Gewölbe zu Dresden entsprechend. Im übrigen kamen hier am meisten etwa die Spezialisten in Keramik und Glas auf ihre Rechnung. Auch das orientalische Kunstgewerbe ist im Museum gut vertreten. Endlich noch in das Palais der Gräfin Schuwalow an der Fontanka in unmittelbarer Nähe des Newski-Prospekts. Die Gräfin selbst war verreist. Aber die mit zahlreichen Kunstschätzen ausgestatteten Prachträume ihres aus klassizistischer Zeit stammenden Palastes konnten wir in Musse bewundern und studieren. Von Gemälden des 15. und 16. Jahrhunderts notierte ich mir: eine Kreuzigung, vielleicht Werkstatt oder Schule des Cornelis Engelbrechtsen; Magdalena und Johannes der Evangelist, wohl aus dem Grenzgebiet schwäbischer und fränkischer Kunst vom Ende des 15. Jahrhunderts; zwei Heilige, wohl spanisch; Bildnis eines Patolcki mit Sohn und Söhnchen, ausgezeichnetes Gemälde aus der Zeit Reynolds, aber nicht englisch, sondern eher russisch (von Kiprensky?); Geburt, Anbetung der heil. drei Könige und Darstellung im Tempel, gutes Triptychon, Pieter Kock van Aalst (1502—1550) zugeschrieben; zwei große Bilder aus dem Martyrium des Apostels Andreas, das Gold der Heiligenscheine usw. auf Stuck, wird als spanisch bezeichnet, 15. Jahrh. altes fünfteiliges italienisches Altarwerk.

Nach 4 Uhr über die Troizkij-Brücke zu dem kleinen, jetzt ganz von einem anderen Holzhaus umbauten Hause Peters des Großen aus dem Jahre 1713. In einem der Zimmer sind noch eine Anzahl Erinnerungen an ihn; in einem andern Raum ist eine Kapelle eingerichtet, wo, wie es scheint, unaufhörlich Gottesdienst stattfindet. Auch das Boot, das Peter d. Gr. sich selbst gezimmert haben soll, ist noch zu sehen.

Mittwoch, den 24. September: Vormittags lange im Museum Alexanders III., das mit der russischen Kunst des 18. und 19. Jahrhunderts ein ganz neues Gebiet erschloß. Leider muß ich es mir aus Raumgründen versagen, hier näher darauf einzugehen.

Um 1 Uhr Abfahrt vom Zarskoje Ssjeloer Bahnhof, an dessen ausgezeichnetem Buffet wir rasch zu Mittag gegessen hatten, nach »Zarske«, durch dessen riesig ausgedehntes, von Rastrelli erbautes Schloß, das jetzt nur noch zu großen Empfängen und bei Hochzeitsfeierlichkeiten in der kaiserlichen Familie benutzt wird, wir von dem liebenswürdigen und fein gebildeten Schloßhauptmann geführt wurden. Der Zar selbst bewohnt, wenn er in Zarske weilt, ein kleineres, im Park fast verstecktes Schloß. Im Hauptschloß interessierten u. a. sehr die großen Kachelöfen von russischer Art, wie wir deren schon im Museum Stieglitz gesehen hatten. Die Kacheln zu einigen der Zarskoje-Ssjeloer Öfen sollen indessen 1716—1717 aus Hamburg bezogen worden sein. Auch eine Reihe von Bernsteinarbeiten, mit denen sich auf besonderen Wunsch des Zaren der Oberst-Schloßhauptmann eben beschäftigt, und insbesondere das Bernsteinzimmer, das von Friedrich Wilhelm IV. nach Rußland geschenkt und hier im Schlosse geschickt eingebaut wurde, obgleich die Wände höher gemacht werden mußten, erregten unser besonderes Interesse. Wir besuchten auch noch einige weitere Gebäude des ausgedehnten Parks, so die Treibhäuser, die künstliche Ruine, die den höchst eigenartig aufgefaßten Christus in Marmor von Dannecker in sich birgt, und das Theater, das natürlich lediglich

zu Aufführungen im intimen Kreise der Zarenfamilie bestimmt ist. Es soll hier in der nächsten Zeit auch ein vom Großfürsten Konstantin verfaßtes Drama, wohl eher Melodrama »Christus« zur Aufführung gelangen, in dem jedoch die Figur Christi nicht auf der Bühne erscheint. In der Mitte des Stücks wird ein großes Ballett angeordnet sein.

Schließlich waren wir zum Tee noch alle Gast beim Herrn Obersten in dessen niedrigem aber geräumigen und sehr behaglich eingerichteten Holzhause mit Betonanbau im Orte Zarske und fuhren dann abends sehr befriedigt von dem wiederum vom Wetter sehr begünstigten Ausflug nach Petersburg zurück.

Etwa um $^1/_2$10 ging es in die Einladung zum Grafen V. S., in dessen fürstlichen Räumen wir von den sonderbaren Klängen der Naturmusik einer echten Zigeunerbande empfangen wurden, die dann noch eine Reihe von Stücken und auch Tänzen zum besten gab. Eine dicke Zigeunerfrau bildete die Mitte eines Halbkreises von etwa 15 jugendlicheren Zigeunerinnen, die aber Kreuzungen zahlreicher Rassen zu sein schienen, und gab den Ton an zusammen mit einem vor dem Halbkreise stehenden, in blaue Seide gekleideten Geiger; neun andere Zigeuner, gleichfalls mit Streichinstrumenten, standen hinter den sitzenden Weibern und Mädchen, die in besonders bunte, zumeist seidene Gewänder gekleidet waren. Eine eigentliche Schönheit war nicht darunter; auch schienen sie trotz aller äußeren Ekstase innerlich von ihrem wunderlichen Schreigesang nicht sehr ergriffen zu werden. Sie sollen, wie andere ähnliche Banden, so erzählte mir Graf S., jenseits der Inseln im Norden von Petersburg wohnen und daselbst leidlich seßhaft geworden sein. Namentlich von den Vergnügungs-Unternehmungen auf den Inseln werden sie zu Gesangsvorträgen und Tänzen engagiert, und früher gingen die reichen Petersburger auch vielfach zu ihnen hinaus und sollen zeitweilig — es war die reine Zigeunermanie — wahre Unsummen an sie und mit ihnen verschwendet haben. Tolstois nachgelassenes Drama »Der lebende Leichnam« nimmt bekanntlich teilweise Bezug auf diese Verhältnisse. Sich in eines der Zigeunermädchen zu verlieben — die anwesenden waren freilich nicht darnach — sei übrigens nicht nur sehr kostspielig, sondern auch äußerst gefährlich.

Gesang- und Tanzdarbietungen wurden unterbrochen durch ein phänomenales Diner, an dessen »Sakuska« mit ihren küchenkunstgewerblichen Meisterwerken fünf Köche drei Tage lang gearbeitet hatten, wie Prof. G. und Sch.-M., die beim Grafen S. wohnten, zu berichten wußten.

Donnerstag, den 25. September: Schlußsitzung in der Eremitage... Nochmaliger Gang durch die Gemäldegalerie, namentlich zu den niederländischen und deutschen Bildern... Dann zum »Wagenmuseum« mit zahlreichen, zum Teil künstlerisch bedeutenden, von Boucher, Watteau und anderen bemalten kaiserlichen Prunk- und Reisewagen, Schlitten, Pferdegeschirren, Sattelzeug, Gobelins u. a. m. Unter einer schwarzen Decke steht hier auch die halb zerschmetterte Kutsche, in der Alexander II. an jenem unglücklichen Märztage 1881 fuhr. Eine Bombe zerschmetterte den hinteren Teil der Kutsche, ohne indessen den Kaiser zu verletzen; als dieser dann aussteigen wollte, flog ihm die zweite Bombe gerade unter die Füße und zerriß ihn.

Noch in die Große Bibliothek am Alexandraplatz, der durch das klassizistische Alexandratheater mit seiner stattlichen Säulenvorhalle und mit dem trefflichen Denkmal Katharinas II. gut wirkt. Sehe in der Bibliothek den Katalog der deutschen Handschriften durch und bestelle mir davon vier — mehr kann man auf einmal zur Durchsicht nicht erhalten — für den folgenden Tag. Unter den deutschen Handschriften historischen Inhalts scheint besonders viel Wertvolles nicht zu sein, höchstens mit Beziehung auf die baltischen Provinzen. Auch auf Schlesien und Sachsen bezügliche Handschriften sind ziemlich zahlreich[1]).

Abends allesamt bei Herrn P. P. W. zu Gast, dem Begründer und Herausgeber der einzigen russischen Zeitschrift für neuere Kunstgeschichte »Staryje Gody« („Старые Годы„) die schon auf etwa zehn Jahrgänge zurückblickt. Herr W., ein noch junger Mann und, wie die meisten gebildeten Russen auch des Deutschen, Französischen und Englischen ziemlich gleichmäßig mächtig, traktierte uns vor allem mit einem ebenso originellen, wie künstlerisch feinen und wohllautenden Balalajka-Konzert, das von einem ansehnlichen Orchester unter Leitung des vorzüglichen Dirigenten W. W. Abasa zu Gehör gebracht wurde. Außer etwa acht Balalajkas (Lauten mit dreieckigem Körper) wirkten noch etwa acht ähnliche Instrumente, doch mit halbkugelförmigem Resonanzkasten statt des dreieckigen, sowie ein »Gusli«, ein Zwischending von Cymbal und Klavier mit einer nur eine Oktave umfassenden Klaviatur, dabei mit.

Etwa um $^1/_2$11 Uhr folgte ein eigenartiges Früchte- und Süßigkeitenessen größten Stils, dann wieder Musikvorträge. Um 1 Uhr ging man zu Tisch, wobei wieder eine jeder Beschreibung spottende Sakuska-

1) Auf die Auszüge, die ich mir aus dem handschriftlichen Katalog machte, gehe ich hier nicht näher ein. Höchstens sei erwähnt: Geschichte Nr. 44: Antiquitäten und andere Nachrichtungen über das churfürstl. sächs. Schloß, wie auch die Capella Duum zu Meißen, 22 Bl. — Geschichte Nr. 87: Beschreibung eines Antikenkabinetts. — Geschichte Nr. 89: Über das Medaillenkabinett zu Hanau. — Mechanische Künste 4⁰. Nr. 2 ff.: Einige Kunst- und Büchsenmeisterbücher, Probierbücher, Kochbücher. — Freie Künste, 2⁰. Nr. 1: Allerlei Risse von den 5 Säulen, wobei des Baumeisters Reichenbach getane Anweisung ... beiliegt, 123 Bl. — Nr. 2: Wolfgang Fugger, Nürnberg, Eine gute Austeilung der Römischen oder lateinischen Buchstaben, 1553. Nr. 3: Catalogus von Schildereien, 16. Bl. Nr. 4 u. 5: Zwei weitere Kalligraphen-Bücher. — Freie Künste, 4⁰. Nr. 1: Verzeichnis eines Kupferstichkabinetts. Nr. 6: Raisonnierender Katalog der Sammlung Herrn Heinrich Lausbergs, Handelsmannes zu Frankfurt a. M., verfaßt von Chr. v. Mechel, 1804, 71 Seiten, Geschenk Elters. Nr. 7: Georg Grimmer, Zeichenbuch für Posamenterie und Bortenwirken. — Freie Künste, 8⁰. Nr. 1: Melchior Goldammer, Vorschriften, 1551, Pergament, 24 Bl. — Eine genauere Prüfung des Inhalts dieser Handschriften vorzunehmen, war mir leider nicht möglich.

Tafel voll der feinsten Leckerbissen angerichtet war. Dabei sind die guten Sachen, die von den feinsten Weinen und Schnäpsen begleitet werden, immer so massenhaft da, daß man, wenn fünfzig Herren davon gegessen haben, noch kaum merken kann, daß es weniger geworden ist.

Um 3 Uhr sah ich mich noch ein wenig auf dem Newski um, um das Petersburger Nachtleben zu studieren. Denn um 1/2 12 Uhr nachts »beginnt Petersburg zu erwachen«, hatte einer der russischen Herren geäußert. Ich fand die breite, tagsüber durch ihr Volksgewimmel so anziehende Hauptstraße zu dieser vorgerückten Stunde jedoch völlig leer, ausgestorben und öde.

(Schluß folgt)

NEKROLOGE

Rudolf Hirth du Frênes †. Am 1. Mai starb zu Miltenberg am Main der Maler Rudolf Hirth du Frênes im siebzigsten Lebensjahr. Er war der jüngste Bruder des vor kurzem verstorbenen Georg Hirth und wie dieser in Gräfentonna bei Gotha zur Welt gekommen. Mit Hirth du Frênes ist einer der bedeutendsten älteren Maler aus dem engeren Münchner Leiblkreis dahingeschieden. Der Künstler war nicht nur im äußerlichen Sinne ein Freund Leibls und Schuchs, sondern ihnen durch seine Kunst wahrhaft innerlich verbunden. Er hatte 1861—64 an der Nürnberger Kunstschule unter Kreling studiert, danach an der Münchner Akademie unter Ramberg, wo er mit Leibl bekannt wurde. Fünf Jahre widmete er einem sehr ergiebigen Studienaufenthalt in Holland, Belgien und Frankreich, kehrte dann nach München zurück, zog aber später von der Stadt weg aufs Land, nach Dießen am Ammersee. Hirth war zweifelsohne ein feines Talent. Seine Anfänge ließen freilich noch weit mehr erwarten, als was der reife Künstler uns später geboten hat. Seine in den siebziger Jahren entstandenen Werke sind von hoher malerischer Kultur und außerordentlichem Schmelz. Als Bildnismaler war Hirth ebenso sehr geschätzt wie als Genremaler, wobei er ebenso reizvolle Kinderstücke schuf wie stimmungskräftige Bilder mit Motiven, die er sich an der Nordsee geholt hatte.

Als seine besten Leistungen in öffentlichem Besitz seien genannt: die »Hopfenlese« (1870) im Museum zu Breslau, das »Porträt Schuchs« in der Münchner Neuen Pinakothek, das »Selbstbildnis« im Städelschen Institut zu Frankfurt a. M., »Sperl und Leibl im Segelboot« in der Karlsruher Galerie und der »Allerseelentag« im Museum zu Gotha. *A. L. M.*

* **Moritz Röbbecke** †. In Dresden ist am 29. April der Maler Moritz Röbbecke gestorben. Er war am 13. Januar 1857 zu Meerane in Sachsen geboren, erhielt seine Ausbildung in München unter Löfftz, Lindenschmit und Max und lebte dann dauernd in München, die letzten beiden Jahre in Dresden. Er malte Genrebilder, Landschaften, biblische Bilder, namentlich aber Bildnisse und Kopien alter Gemälde. Auch in seinen Bildnissen wandelte er durchaus auf den Wegen der alten deutschen Meister. Besondere Eigenart wird seinen Selbstbildnissen und den Bildnissen seiner Freunde in Phantasietracht nachgerühmt; seine Kopien, für die er die Urbilder bis auf das Holz oder Pergament, den Malgrund und die selbstbereiteten Farben nachahmte, zeugten von dem Ernst, mit dem Röbbecke seinen Idealen nachstrebte. Diese Kopien haben auch einen gewissen Eigenwert, der dauern und des Künstlers Andenken erhalten wird.

PERSONALIEN

In der Angelegenheit eines künstlerischen Beirats für den **Wiederaufbau in Belgien** hat der Generalgouverneur in Brüssel aus einer gemeinsam vom Bunde Deutscher Architekten und vom Verbande Deutscher Architekten und Ingenieur-Vereine aufgestellten Vorschlagsliste die Herren: Geh. Hofrat Dr.-Ing. Dülfer-Dresden, Geh. Baurat Prof. Frentzen-Aachen, städt. Baurat Prof. Grässel-München, Geh. Oberbaurat Saran-Berlin und Geh. Oberbaurat Dr.-Ing. Stübben-Berlin als Mitglieder des genannten Beirats ausgewählt.

WETTBEWERBE

Das **Preisausschreiben** der **Allgemeinen Elektrizitäts-Gesellschaft** für den Entwurf eines Plakats ihrer AEG-Nitralampen ist erledigt. Das Preisgericht, dem Peter Behrens, Curt Herrmann, Emil Orlik, E. R. Weiß, Kommerzienrat Paul Mamroth, Dr. Walter Rathenau, Dr. Ernst Salomon angehörten, hat folgende Entscheidung getroffen: einen ersten Preis erhielten Busch-Berlin, Ludwig Hohlwein-München, Max Schwarzer-München; einen zweiten Preis Gustav Schaffer-Chemnitz, Elisabeth von Sydow-Berlin, Max Schwarzer-München; einen dritten Preis F. Nigg-Köln, Jupp Wiertz-Berlin, Paul Plontke-Berlin. Außerdem wurden zehn Entwürfe mit einem vierten Preis bedacht und fernere zwölf Entwürfe von der AEG angekauft. Es gelangten 8000 Mark zur Verteilung. Von den eingegangenen 1925 Entwürfen werden die in die engere Wahl gezogenen Entwürfe vom 10. bis 17. Mai im Sitzungssaal der AEG zur Ausstellung gelangen.

DENKMALPFLEGE

Der **Verein zum Schutze der Denkmäler der Vergangenheit in Warschau** hat die wichtige Angelegenheit des Wiederaufbaues von Kirchen und anderen künstlerisch oder geschichtlich wertvollen Gebäuden, die durch den Krieg vernichtet wurden, in die Hand genommen. Obgleich der Wiederaufbau selbst erst nach dem Kriege erfolgen kann, scheint diese Maßnahme doch schon jetzt angebracht. Die Mehrheit der Denkmäler der Vergangenheit ist nur zum Teil zerstört, es steht aber, wie die Zeitschrift »Polen« berichtet, zu befürchten, daß sie durch atmosphärische Einflüsse oder den Vandalismus der Bevölkerung bis zum Augenblick des Wiederaufbaues völliger Vernichtung preisgegeben sind. Die Gebäude sollen daher zunächst provisorisch gesichert werden und ihr Wiederaufbau durch Unberufene verhindert werden. Der Verein will photographische Aufnahmen sämtlicher zerstörter Denkmäler veranlassen und so den Wiederaufbau unter Beibehaltung der ursprünglichen Formen ermöglichen. Bei der Bearbeitung der Pläne wird es sich auch darum handeln, die neueren Umgestaltungen und Zubauten zu beseitigen, die den grundsätzlichen Charakter und den Stil der Bauten zerstörten. Die Angelegenheit ist bereits günstig erledigt worden, und die in Betracht kommenden Behörden haben die Bewilligung zur photographischen Aufnahme erteilt.

Heimatschutz in Ostpreußen. Der Deutsche Bund Heimatschutz hat, um Beispiele für die Gestaltung des Wiederaufbaues geben zu können, Ostpreußen bereisen lassen. Die noch vorhandenen wertvollen alten Baulichkeiten wurden sorgfältig in den Einzelheiten aufgenommen. Die Aufnahme der Geräte wird später erfolgen. Eine umfangreiche Veröffentlichung, die auch die Fluchtlinien und Bauordnungen berücksichtigt, ist im Werk und soll den Bauberatungsstellen und Bauenden zugänglich gemacht werden. Ferner wird, wie Dr.-Ing. Werner Lindner kürzlich im Berliner Architektenverein mitteilte, beabsichtigt

ein ähnliches Werk für Kleinsiedlungen zu schaffen und alle diese Arbeiten auch auf die Mark Brandenburg und andere deutsche Landschaften auszudehnen. Für die Heldenehrung sind vom Bund mustergültige Beispiele aus alter und neuer Zeit gesammelt worden, die in Mainz bereits zur Ausstellung gelangt sind. Die Ausstellungen sollen in anderen Städten unter Mitwirkung des Deutschen Werkbundes wiederholt werden.

AUSSTELLUNGEN

Hannover. Im Kupferstichsaal des **Kestner-Museums** folgte der stürmischen Wildheit Pechsteins die beschauliche Ruhe und Abgeklärtheit Hans Thomas. Durch das Entgegenkommen der Kunsthandlungen Fritz Gurlitt-Berlin und J. P. Schneider-Frankfurt a. M. war es möglich, eine ansehnliche Reihe von Handzeichnungen des Meisters zu vereinen. Fast aus allen Schaffensperioden, besonders aber aus den fruchtbaren siebziger Jahren liegen schöne Originalarbeiten mit Bleistift, Feder, Kreide oder Pinsel vor, die zusammen mit den Lithographien aus den Beständen des Museums und den gleichzeitig im Oberlichtsaal ausgestellten Reproduktionen nach den besten Gemälden des Karlsruher Malers eine gute Vorstellung von seiner künstlerischen Persönlichkeit vermitteln. *P. E. K.*

SAMMLUNGEN

München. Nach den bereits in Nr. 32 gemeldeten Ankäufen wurden für die **Sammlung neuerer Meister des Bayrischen Staates** noch folgende Gemälde erworben: Franz von Lenbach, Bildnis einer russischen Fürstin, ein um 1863 entstandenes Hauptwerk des Künstlers von raffiniertem dekorativen Geschmack, interessant durch die eigenartige Mischung von Tizian und Rembrandt; ferner zwei Landschaften von Louis Eysen, und eine »Landschaft mit Eichen« von Otto Strützel. *A. L. M.*

FORSCHUNGEN

Der ältere Furttenbach. In der Zeitschrift für Architektur und Ingenieurwesen beginnt V. C. Habicht eine größere Abhandlung über die deutschen Architekturtheoretiker des 17. und 18. Jahrhunderts mit einer Studie über den Ulmer Stadtbaumeister Joseph Furttenbach d. Ä. (1591—1667), auf die wegen ihrer grundsätzlichen Bedeutung hier hingewiesen sei. Es ist bisher niemals so deutlich gezeigt worden, daß die Keime des deutschen Barocks bereits im zweiten und dritten Jahrzehnt des 17. Jahrhunderts, d. h. der Epoche des beginnenden dreißigjährigen Krieges liegen. Der deutschen Spätrenaissance, wie sie zwischen 1590 und 1610 am deutlichsten Schickhardt, etwa in seinem Plan von Freudenstadt und der Martinskirche in Mömpelgard, vertritt, schwebte als bauliches Ideal eine ebenmäßige Harmonie, durchaus im Sinne der italienischen Renaissance, vor. An die Stelle dieser Ausgeglichenheit setzt der beginnende Barock energische Betonung einzelner Teile (vgl. z. B. die Entwicklung der Augsburger Rathausentwürfe des Elias Holl aus dem Renaissancemäßigen in den Barock). Schickhardt in Freudenstadt, Ridinger in Aschaffenburg geben noch Typen des Renaissanceschlosses mit vier gleichen Flügeln und Ecktürmen um einen quadratischen Hof, Furttenbach entwirft als Erster, lange vor den Franzosen, das Barockschloß mit Hauptflügel und zwei Seitenflügeln, die einen Ehrenhof einfassen. Schickhardt gibt in Freudenstadt einen streng quadratischen Stadtplan nach dem Muster des Mühlbrettes, Furttenbach geht zu elliptischen Anlagen über. Schickhardt ordnet in seinen protestantischen Kirchen Altar, Kanzel und Orgel an getrennten Plätzen an, Furttenbach faßt sie als Erster an der Ostwand der Kirche zusammen. So läßt sich der Schnitt zwischen Renaissance und Barock, wie in Italien, so auch in Deutschland viel schärfer ziehen, als dies bisher in den landläufigen Architekturgeschichten geschehen ist, und es ist ein Verdienst Habichts, den ersten Versuch hierzu gemacht zu haben. *B-m.*

»Im Anschluß an die Notiz in der vorigen Nummer, betr. die **Zuweisung eines Streinreliefs** an S. Sebald, die Erweckung des Lazarus darstellend, **an Ad. Kraft** durch B. Daun wird es die beteiligten Kreise interessieren, daß auch von Dorothea Stern ein Steinrelief, ebenfalls außen an der Sebalduskirche in Nürnberg, aber Szenen aus der Legende der hl. Helena darstellend, als Werk Krafts erkannt worden ist. In ihrer Freiburger Dissertation »Adam Kraft« (Teil I; gedruckt im Febr. 1916) bezeichnet D. Stern dieses Werk auf S. 111 als »Oertelsches Tympanonrelief«. Die Dissertation ist nur ein Teildruck der im Februar 1915 der Fakultät eingereichten Arbeit.

LITERATUR

Westfälische Kommission für Heimatschutz. Zweite Veröffentlichung: *Richard Klapheck, Die Meister von Schloß Horst im Broiche.* Berlin 1915, E. Wasmuth A.-G.

Eine glänzende Veröffentlichung, zu der man die Westfälische Kommission (jetzt erweitert zum Westfälischen Heimatbund) nur beglückwünschen kann. Glänzend in der Ausstattung und glänzend in den wissenschaftlichen Ergebnissen. Die noch erhaltenen Reste des prächtigen Schlosses Horst bei Essen werden der Ausgangspunkt einer Fülle von eindringenden Untersuchungen, die unsere Kenntnisse von der deutschen Renaissance-Architektur wesentlich erweitern. Neue Gebiete, die man bisher gar nicht, oder nur in Umrissen kannte, werden uns erschlossen, wichtige Künstler, wie Wilhelm Vernukken oder Joist de la Court, uns in umfassender Beleuchtung vorgeführt. Der Einfluß des Cornelis Floris, dessen große Bedeutung ich vor nunmehr fast zwei Jahrzehnten zuerst und mehrfach habe auseinandersetzen können, wird erneut belegt. Auch die sonstigen Beziehungen der deutschen Kunst jener Zeit zu Holland-Flandern, namentlich aber zu Frankreich, werden gründlich erforscht, ein umfassendes Beweismaterial aus dem Denkmälerbestand, wie aus den alten theoretischen Schriften ist herangebracht. Bei so viel Lob darf freilich nicht verschwiegen werden, daß bei der Besprechung des schönen sog. Ohmschen Hauses in Münster ein unverständlicher Irrtum durch die um etwa ein halbes Jahrhundert zu späte Zeitbestimmung untergelaufen ist und daß dem Verfasser eine etwas strengere Selbstzucht in rein literarischer Hinsicht wohl zu wünschen wäre. Ich weiß wirklich nicht, was in einem solchen Buche lange Auseinandersetzungen über die französischen und italienischen Maitressen bedeuten sollen und weshalb der Verfasser »von dem forschen Mut, [in Liebeshändeln] eine Ohrfeige zu wagen« spricht und beim Kölner Rathaus ein venezianisches Nocturno mit Anführung von gar nicht hergehörigen Shakespearischen Versen entwirft. Umgekehrt wird man die feinsten Teile der baulichen Untersuchungen zumeist auf Rechnung des Mitarbeiters setzen dürfen, der zwar nicht auf dem Titelblatt genannt, wohl aber im Vorwort rühmend hervorgehoben wird, des Freiherrn von Kerckerinck zur Borg. Wer die ungewöhnlichen Kenntnisse und Fähigkeiten dieses weitschauenden und tatkräftigen Leiters des Westfälischen Heimatbundes aus näherer Erfahrung schätzen gelernt hat, der weiß auch, daß ein jedes Werk, das unter seiner Mithilfe entsteht, unter einem guten Stern geboren ist. *H. Ehrenberg.*

Mela Escherich, *Konrad Witz*. Studien zur deutschen Kunstgeschichte. Heft 183. Straßburg 1916. Heitz.

Eine Monographie über den Maler Konrad Witz konnte auf zweierlei Art angelegt werden. Entweder sie beschränkte sich auf die gegebenen Daten und Werke und versuchte eine übersichtliche Darstellung durch Anordnung der erhaltenen Tafelbilder und möglichste Klärung des vielfach verworrenen Urkundenmaterials, oder sie unternahm es, auf breitester stilgeschichtlicher Grundlage den besonderen Charakter der Kunst des Witz zu deuten. Mela Escherich geht den umgekehrten Weg. Sie nimmt den Stil des Witz als eindeutig bestimmte Größe zur Voraussetzung und sucht, rückwärts und vorwärts tastend die Spuren seiner Begründung und Auswirkung. Daß die Resultate dieser Methode nicht einwandfrei sein können, liegt auf der Hand. Denn die enge Einstellung des Blickes auf eine Einzelpersönlichkeit muß, selbst wenn deren Bedeutung für die Stilentwicklung zugegeben wird, das Urteil über die Kennzeichen allgemein charakteristischer Art trüben. So wird die Herleitung des Witzschen Stiles aus einer eigens konstruierten seeschwäbischen Kunst problematisch, da deren Definition durch konzentrische Erweiterung des um den festen Mittelpunkt einer Persönlichkeit gelegten Kreises gewonnen wird, nicht aber als Ausschnitt aus dem weiteren Bereiche zeitgenössischer deutscher Kunst überhaupt. Die bedenklichen Schwächen der Methode werden am deutlichsten offenbar, wenn die enge Blickbahn bis in weit entlegene Gebiete geführt wird, wo dann Werke, in denen der Unvoreingenommene keine Verwandtschaft zu ahnen vermag, wie die Allegorie auf Leben und Tod im Germanischen Museum, der Nelkenmeister, Hans Fries, als Abkömmlinge des Konrad Witz gedeutet werden. In solchen gewagten Reihenbildungen vermißt man zudem das Gefühl für die Relativität im gegenseitigen Verhältnis der einander folgenden Stilstufen, wie denn die Kunst des Witz als Ausgangspunkt den Charakter einer absoluten Größe gewinnt. Fragen wie die nach der Beziehung des Witz zum Meister von Flémalle, die wichtigste, wie es scheint, werden gelegentlich berührt, aber nicht scharf in Angriff genommen. Die allgemeinen Züge eines weit verbreiteten und leicht kenntlichen Zeitstiles sind nicht herausgearbeitet. Auf ihrer Grundlage erst ließe sich eine klare Formulierung der individuellen Eigenart gewinnen. Umgekehrt führt die Überschätzung des Anteiles der Einzelpersönlichkeit an der allgemeinen Stilbildung zu so merkwürdigen Schlußfolgerungen wie der, daß die drei Meister Moser, Multscher und Witz in ihrer Jugend in einer Werkstatt zusammen gearbeitet haben. Man braucht eine solche etwas eilfertige Hypothese ebensowenig ernst zu nehmen, wie offenbar die Verfasserin selbst es will, die sie nur in bedingter Form aufstellt, aber in solchen Konsequenzen offenbaren sich die Fehler der Methode, die ebenso wie in derart allgemeinen Schlußfolgerungen auch in der Beurteilung einzelner Werke zu sichtbar irrtümlichen Einschätzungen führt. Es sei hier nur erwähnt, daß die beiden sicher kölnischen Tafeln der Grablegung und Auferstehung in Berlin, die H. Voss mit überzeugenden Argumenten dem älteren Sippenmeister zuweisen konnte, auf Grund eines angeblich allein der Schule von Konstanz eigenen »Systems der Diagonalrhythmik« für diese in Anspruch genommen werden.

Für das Werk des Konrad Witz selbst sind durch die Bemühung der Verfasserin neue Erkenntnisse kaum gewonnen worden. Eine chronologische Anordnung der bekannten Tafeln gelangt in überzeugender Weise nicht über die bisher allgemein angenommene Scheidung in zwei Gruppen früherer und späterer Werke hinaus. Ein neuer Versuch der Rekonstruktion des Basler Altars darf nicht eben glücklich genannt werden. Die Verfasserin hat recht, wenn sie darauf aufmerksam macht, daß Ecclesia und Synagoge in einem einheitlichen Raume stehend gedacht sind, also ursprünglich nebeneinander angeordnet gewesen sein müssen. Aber sie hat an anderen Stellen solche eindeutige Voraussetzungen in ihrem Rekonstruktionsversuch geflissentlich vernachlässigt, wenn sie etwa die Tafel mit dem König David von der unmittelbar zugehörigen der zwei Feldherren durch eine hypothetische Anbetung der Könige trennt, oder die von den übrigen Zweifigurenbildern abweichende Hintergrundbehandlung der Tafel mit Salomo und der Königin von Saba außer acht läßt. Der Priester des alten Bundes wird aus dem Zusammenhang des Heilsspiegelaltars ausgeschieden und als heiliger Bartholomäus umbestimmt, wesentlich auf Grund eines Heiligenscheines. Ist ein solcher wirklich vorhanden? Der schwache Schimmer, den die Photographie an der Stelle erkennen läßt, entspricht sehr wenig den Gewohnheiten des Witz, der sehr handfeste Teller- oder Strahlennimben zu bilden pflegte. Aber auch abgesehen von der Frage der Zugehörigkeit dieser Tafel zum Heilsspiegelaltar ist der Rekonstruktionsversuch, den die Verfasserin bietet, ebensowenig befriedigend wie die früher aufgestellten Hypothesen. Besonders unglücklich erscheint die Idee, das merkwürdige Berliner Bild der Dreieinigkeit und Heimsuchung mit dem verlorenen Mittelstück in Zusammenhang zu bringen. Auch hierin zeigt sich die Tendenz der Verfasserin, alle Werke des Stiles in unmittelbare Beziehung mit der Tätigkeit des von ihr behandelten Meisters zu setzen. Eine einleuchtende Deutung des sehr schwer zu bestimmenden Berliner Stückes ist der Verfasserin nicht gelungen. Sie behandelt es als teilweise mißverständliche Kopie eines Nachahmers des Witz. In ähnlicher Weise wird unter der allgemeinen Überschrift »Umkreis und Schule« eine Anzahl von Werken in die Gefolgschaft des Witz eingereiht wie die Verkündigung in Aix, die Beweinung aus Villeneuve-les-Avignons in Paris, die Ruhe auf der Flucht in Richmond und andere Werke, die aus dem Bereiche der oberdeutschen Kunst hinausführen, und die eher für die Bestimmung der Herkunft des Witzschen Stiles als für dessen Auswirkung in Betracht kommen werden. Insbesondere wird die Verwandtschaft der Pariser Beweinung mit der Rückseite der Basler Georgstafel zu beachten sein, wenn die ganze, ziemlich weitläufige Bildergruppe, von der die Werke des Witz nur ein Teil sind, einmal im Zusammenhang behandelt werden wird. Man vergißt heut leicht, daß schon der erste Schritt der Identifizierung des Conradus sapientis de basilea vom Genfer Altar mit dem Konrad Witz von Rottweil der Basler Zunft- und Ratsbücher eine Hypothese bedeutete. Andere ähnliche Namen, die sich in den Urkunden der Zeit fanden, haben zu Kombinationen geführt, denen gegenüber die Verfasserin mit Recht eine vorsichtige Haltung einnimmt. Von dieser Seite die Herkunft des Konrad Witz zu klären, erscheint wenig aussichtsvoll. Aber zur Ableitung seines Stiles, zur Beurteilung seiner Kunst im weiteren Rahmen der Geschichte seiner Zeit ist auch in der umfangreichen Monographie von Mela Escherich gewiß noch nicht das letzte Wort gesprochen. *Glaser*.

Verantwortliche Redaktion: GUSTAV KIRSTEIN. Verlag von E. A. SEEMANN, Leipzig, Hospitalstraße 11a
Druck von ERNST HEDRICH NACHF., G.M.B.H., Leipzig

KUNSTCHRONIK

Neue Folge. XXVII. Jahrgang 1915/1916 Nr. 34. 19. Mai 1916

Die Kunstchronik und der Kunstmarkt erscheinen am Freitage jeder Woche (im Juli und August nach Bedarf) und kosten halbjährlich 6 Mark. Man abonniert bei jeder Buchhandlung, beim Verlage oder bei der Post. Für Zeichnungen, Manuskripte usw., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Hospitalstr. 11a. Abonnenten der Zeitschrift für bildende Kunst erhalten Kunstchronik und Kunstmarkt kostenfrei. Anzeigen 30 Pf. die Petitzeile; Vorzugsplätze teurer.

TAGEBUCHBLÄTTER VON EINER STUDIENREISE NACH RUSSLAND (1913)

VON THEODOR HAMPE

(Schluß aus der vorigen Nummer)

Freitag, den 26. September: Vormittags nochmals in die Eremitage und in die Bibliothek, wo ich meine vier Handschriften zu genauerer Durchsicht bekam [1]). Nachmittags Ausflug nach Peterhof. Gang durch das kaiserliche Lustschloß, in dessen prächtigen Zimmern manch hübscher Gobelin, zahlreiche gute Bildnisse und andere Gemälde, darunter mehrere in die Wand eingelassene von Philipp Hackert mit der Darstellung der Verbrennung der türkischen Flotte bei Tschesne durch Orlow, gute Bronzen — reizvolle Bronzeuhr von Cafieri, im Arbeitszimmer des Zaren auf seinem Schreibtisch eine goldbronzene Reiseuhr von Langschwert in Würzburg — u. a. m. zu bewundern ist. — Blick von der Terrasse nach Kronstadt hinüber, das mit Petersburg durch einen durch das Wattenmeer geführten, gemauerten »Meerkanal« verbunden ist und dessen Kuppelkirche man, namentlich durch ein Fernrohr, von Peterhof aus gut sehen kann: bei dem warmen Herbstsonnenschein und dem blauen Himmel ein an Venedig erinnerndes Bild. Gang durch den Park, wo die Wasserkünste (zum Teil recht alberne Spielereien: Frosch und Ente) spielen, und zu dem Ritter-Schweiggerschen Neptunbrunnen, der hier inmitten eines weiten Wasserbeckens und ziemlich niedrig aufgestellt ist, so daß er wesentlich anders als die Kopie auf dem Nürnberger Hauptmarkt wirkt ...

Bald nach 6 Uhr wieder in Petersburg. Spät um 11 Uhr Abreise vom Moskauer Bahnhof am Snamjenskajaplatz nach Moskau, wo wir Sonnabend den 27. September um 10 Uhr ankamen, um eine Stunde später zunächst eine Orientierungswanderung anzutreten.

Es ist gerade hoher Festtag (Kreuzeserhöhung) und sehr viel Landvolk und sonstige geringere Leute auf den Straßen, die dadurch ein besonders belebtes, wenn auch eben nicht sehr farbenreiches Bild bieten. Die russischen Bauern machen in ihrer einfachen, sauberen, zweckmäßigen Kleidung, ihrem offenbar höchst solide gearbeiteten Schuhzeug einen ganz vortrefflichen Eindruck.

Jenseits des Moissejewskajaplatzes, an dem das Hotel National liegt und auf dem natürlich auch eine Kapelle steht, führt die doppelte Iberische Pforte auf den berühmten Roten Platz. Außen vor der Pforte zwischen den beiden Torbögen liegt die kleine Kapelle der Iberischen Mutter, in welcher beständig Andachten abgehalten werden und vor der sich die Vorübergehenden mit der größten Inbrunst verneigen, vor der sie auf den Knien liegen und sich bekreuzen, obgleich die Madonna selbst einen großen Teil des Tages auf Krankenbesuchen bei solchen, die es zahlen können, abwesend ist. Einige der Kollegen sahen sie eines Abends in sechsspänniger Kutsche zu ihrer Kapelle heimkehren.

Betritt man also von dort den Roten Platz, so hat man zur Rechten einen Teil der Kremlmauer vor sich, deren Türme und Tore, samt der zinnenbekrönten Mauer selbst zu Ende des 15. Jahrhunderts von Mailänder Baumeistern erbaut, wohl das Prächtigste und Feinste sind, was man an Bauwerken in Rußland, jedenfalls in Petersburg und Moskau, sehen kann. Den Platz selbst schmückt das wirkungsvolle Denkmal Minins und Posharskijs, der beiden Befreier von der polnischen Fremdherrschaft zu Anfang des 17. Jahrhunderts. Am anderen Ende des Roten Platzes ragt die wunderlich bunte, echt russische Basilius-Kathedrale mit ihren verschieden hohen Kuppeln auf, die sich im Innern — auch hier sind Italiener der Renaissance als Künstler tätig gewesen — als ein Labyrinth von dunklen Gängen und dämmerigen kleinen Kapellen ohne jeden größeren Raum darstellt. Auch sie ist also, wie der Kreml und einige andere Gebäude, von dem großen Brande Moskaus 1812 nicht ergriffen worden. Ihr gegenüber, an der Eingangsseite neben dem Iberischen Tor liegt das Historische Museum, das seine Bauformen und Ornamentationsmotive nicht besonders glücklich den alten Bauten, namentlich den Kremltürmen entlehnt. Die andere Langseite des Platzes nehmen die Hauptgebäude der »Handelsreihen« ein, die, wie Kollege Sch.-M. es treffend ausdrückte, in einem »style tingeltangelesque« erbaut sind.

Durch das Sspasskija-Tor, durch das man nur unbedeckten Hauptes schreiten darf, betraten wir den Kreml. Leider waren mehrere Höfe gerade in der Neupflasterung und das Innere der Usspjenskij-Kathedrale in der Restaurierung begriffen; dazu sind so viele neue, mehr oder weniger kasernenhafte Gebäude zwischen die alten hineingebaut, daß der Gesamteindruck der Kremlbauten kein sehr harmonischer und kein allzu anziehender und erfreulicher mehr ist. Das Bedeutendste und künstlerisch Schönste und Wertvollste bleibt die Umfassungsmauer, die man namentlich von dem aussichtsreichen Denkmal Alexanders II. aus gut überschaut. Blick über Moskau vom Turm Iwan Welikij aus. Besichtigung der Riesenglocke, der großen Kanone und verschiedener Kirchen und Kapellen, auch der südwestlich vom Kreml gelegenen

1) Darunter (Geschichte Nr. 76) eine gleichzeitige Handschrift des Nürnberger Markgrafenkrieges 1552—1554.

Erlöserkirche mit ihren etwas käseglockenartigen goldenen Kuppeln und dem großen häßlichen Denkmal Alexanders III. davor.

Nachmittags mit Kollege J. zu Wagen nach den Sperlingsbergen, eine Art Steilufer — »Klint« würde man in Skandinavien sagen —, das sich bis etwa 20 oder 30 Meter über den Wasserspiegel der Moskwa erhebt. Prächtiger Blick von hier über den sich im Vordergrunde schlängelnden Fluß mit seinen noch frischgrünen Borden und auf die lang hingestreckte kuppelreiche Stadt im Hintergrunde, die sich in den letzten Strahlen einer warmen Herbstsonne fast märchenhaft ausnimmt. Leider sieht man den Kreml von den Sperlingsbergen aus nicht.

Nach kurzer Rast mit »Tschai« (Tee) auf der Terrasse eines guten, sehr besuchten Restaurants Rückfahrt auf dem gleichen Wege durch die ziemlich triste Landschaft und einige ärmliche Vororte, in denen man allerlei Bilder aus dem Volksleben zu sehen bekommt (drei hübsche Mädchen, in die verschiedensten Nuancen von Rot gekleidet; betrunkener Greis sich in einer Pfütze wälzend, usw.), nach der Erlöserkirche, in deren nur von Kerzen erleuchtetem, halbdunklem Innern wir einem liturgischen Gottesdienst beiwohnen, dessen Gesang sich jedoch mit der wunderbaren Musik, die wir in der Kasanschen Kathedrale in Petersburg zu hören bekommen hatten, nicht entfernt messen konnte.

Sonntag, den 28. September verbrachten wir fast den ganzen Vormittag in der Trjetjakow-Galerie, in der man namentlich die russische Malerei des 19. Jahrhunderts gut kennen lernen kann.

Dann in die archäologische Ausstellung besonders alter kirchlicher Gegenstände, die zurzeit im Kreml zu sehen ist und in der sich u. a. interessante Stickereien altrussischer Kunst, zum Teil mit kreuzförmig angeordneten runden Bronzeplättchen mit Emailmalerei befinden.

Nachmittags bei Baron Leo Ssubalow zur Besichtigung seiner Kunstschätze und zu einem der üppigen russischen Fünfuhrtees. Unter den Kunstsachen ragt an Bedeutung vor allem die keramische Sammlung hervor, mit deren Katalogisierung Professor Brinckmann zurzeit beschäftigt ist. Mich interessierte darunter besonders ein ganz prachtvoller Preuning-Krug von 1559, von trefflichster Erhaltung, vielleicht das schönste und größte Stück seiner Art. Interessant auch ein großes Meißener Service, u. a. bezeichnet »F. Mayer Cath inv. et binxit 1747«, sowie frühe französische Porzellanversuche vor der Manufaktur von Sèvres, grünblau mit Gold, bezeichnet »St. Clouds, Goujon sc.« u. a. m., ferner Teppiche, Gemälde (Bildnis von Lewitzki u. a.) usw.

Montag, den 29. September zunächst ein paar Stunden in dem recht gut und instruktiv aufgestellten Historischen Museum, wo mich wiederum vor allem die Goldfunde vom Nordrande des Schwarzen Meeres interessierten. Im oberen Stockwerk u. a. ein ikonographisch interessantes Gemälde des heiligen Christoph mit Wolfskopf, wie solche Darstellung bis in die Zeiten Peters des Großen, der erst die Vermischung von Menschen- und Tierbildungen verbot, üblich gewesen sein soll. Im allgemeinen ließe sich aus der im Historischen Museum befolgten Gruppierung der kunst- und kulturgeschichtlichen Denkmale innerhalb größerer Zeiträume nach den Gebieten und Städten, aus denen sie stammen (»Rostow«, »Jaroslawsk«, »Wladimirsk« usw.) auch für unsere deutschen Museen und ihre Einteilung manches lernen.

Längere Zeit verweilten wir sodann in der schätzereichen Orushejnaja Palata, der Schatz- und Rüstkammer des Kreml, wo wir besonders die interessanten Waffen (frühen Helme usw.) und die zahllosen, meist aus Deutschland stammenden Goldschmiedearbeiten, die ja zum Teil Geschenke dänischer und schwedischer Könige an die Zaren sind[1]), genauer besahen und zu studieren suchten. Leider ist aber durch die dreifache Numerierung der Stücke, in der sich die Beamten selbst nicht recht auskennen, und durch den lediglich russisch geschriebenen Katalog nur schlecht durchzufinden, und mehr denn je sahen wir hier ein, daß zu wirklich wissenschaftlichen Forschungen in Rußland vor allem eine gute Kenntnis, um nicht zu sagen Beherrschung der russischen Sprache erforderlich ist. Stücke ersten Ranges finden sich übrigens unter den zuverlässig deutschen Goldschmiedearbeiten nicht besonders viele. In allererster Linie ist hier wohl ein von drei bocksfüßigen Faunen getragener Nautilus (Nr. 2383 des Wegweisers, Ausgabe von 1911, S. 227) zu nennen, der sich auf einem aus sich überschneidenden Dreieck und Dreipaß gebildeten Fuße aufbaut. Die seitlichen, wie das übrige, silbervergoldeten Fassungen des Nautilus mit zwei wundervoll gearbeiteten Karyatiden, deren Köpfe von Muschelformen überhöht werden, und mit Perleneinfassungen geschmückt, am Henkelansatz anstatt einer dritten Karyatide ein prachtvoller Maskaron; der Hals des Nautilus mit antikischen Kaiserbildnissen in runden Kränzen geziert, die weit ausladende, muschelartige Mündung von dem herrlich geschwungenen geschuppten Henkel überhöht, der in ein Schnabeltier mit Schneckenhörnern, auf denen Perlen sitzen, ausläuft; das ganze Werk des größten Goldschmieds würdig, in einigen Motiven an Wenzel Jamnitzer erinnernd[2]). Von diesem rührt in der Schatz- und Rüstkammer als mit seiner Marke bezeichnetes Stück nur ein kleiner Becher her, der ohne künstlerische Bedeutung ist. Von den Arbeiten Christoph Jamnitzers ist mir der wirkungsvoll aufgebaute Buckelpokal (Nr. 1067) mit drei wundervoll gearbeiteten, die Cupa je mit einer Hand haltenden Halbfiguren (Neptun, Amphitrite und Amor?) und einer silbernen »Schmecke« (Blumenstrauß)

1) Vgl. die Veröffentlichungen von F. R. Martin: »Dänische Silberschätze aus der Zeit Christians IV., aufbewahrt in der kais. Schatzkammer zu Moskau« (Stockholm 1900) und »Schwedische königliche Geschenke an russische Zaren 1647—1699« (Stockholm 1900).

2) Verwandt scheint der jedoch nicht ganz so künstlerisch aufgebaute und durchgebildete Nautilus, der von Neptun auf einem Meerroß überhöht und im Romanowhause in Moskau aufbewahrt wird; vgl. Martin, Dänische Silberschätze, Taf. 15, 1. Auch Martin möchte die Entstehung dieses unbezeichneten Stückes nach Nürnberg setzen.

auf dem Deckel[1]) lieber als der zwar gleichfalls eindrucksvolle Pokal in Form eines etwas derb und steif ausgefallenen Adlers, der sich eben zum Fluge erhebt[2]). Des weiteren wäre namentlich noch ein köstlicher, im oberen Teil der Cupa weit ausladender Frührenaissancepokal zu nennen, der aus der Polenzeit des falschen Demetrius (Anfang des 17. Jahrhunderts) in Rußland zurückgeblieben sein soll. Abgesehen von dem Adel der Form und Profilierung und von der vornehm einfachen Ornamentierung durch Rosetten, Akanthusbildungen und Edelsteine ist dieses Meisterwerk der Goldschmiedekunst noch durch die fein ziselierte Deckelfigur eines jungen Kriegers oder Edelknaben und die vorzüglich durchmodellierte Aktfigur eines muskulösen Mannes ausgezeichnet, der mit der Gebärde, als wolle er den Baumstamm, als welcher der Schaft des Pokals gebildet ist, ausreißen, denselben umfaßt hält[3]). Endlich sei noch eines künstlerisch gleichfalls ganz ausgezeichneten Humpens mit Hinterglasmalereien in silbervergoldeten Fassungen mit feinsten Emailornamenten gedacht von der Form und Art des aus der Sulkowskischen Sammlung stammenden im Germanischen Museum und des ähnlichen Glashumpens im Großherzoglichen Museum zu Schwerin. Das Moskauer Stück weist auf zwei Seiten seines Mantels Venus mit einer Taube auf dem Kopf und Herkules auf; das dritte Glaskompartiment ist fast völlig zerstört. Die riesigen, bis gegen $1^1/_2$ m hohen Pokale von Hans Petzolt, Hans Beutmüller und einem dritten Nürnberger Goldschmied H R sind ja aus dem Tafelwerke Martins über Schwedische königliche Geschenke[4]) zum Teil sogar in ihren Details genugsam bekannt. Im allgemeinen überwiegt angesichts dieser ganzen gewaltigen Menge von Goldschmiedearbeiten der Eindruck, daß Größe, Bombigkeit und Materialwert der Stücke für Wahl und Auftrag bestimmender gewesen sind als künstlerische Qualitäten in Form, Dekor und Ausführung, wenn man auch gewiß nicht so weit gehen darf, wie einige der Kollegen, welche meinten, daß Kunst und Kunstgeschichte keine wesentliche Einbuße erfahren würden, wenn man 90 % dieser Goldschmiedearbeiten dem Schmelztigel überlieferte[5]).

1) Vgl. Martin, Dänische Silberschätze, S. 15 und Taf. 8 Nr. 2.

2) Vgl. ebenda S. 13 f. und Taf. 4.

3) Über dieses treffliche Stück hat letzthin Edmund W. Braun unter Beigabe einer Abbildung in den »Mitteilungen der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst« (Beilage der »Graphischen Künste«) 1915 S. 46 f. gehandelt und es mit guten Gründen dem Nürnberger Goldschmied, Medailleur, Plakettisten, Stein- und Kameenschneider Ludwig Krug († 1532) zugeschrieben.

4) Vgl. a. a. O. Tafel 1—4; 37,2 und 38.

5) Von Nürnberger Goldschmiedearbeiten seien außer den oben erwähnten hier noch aufgezählt: Nr. 975: Hoher Deckelpokal von ziemlich häßlicher Form von Kaspar Bauch (Meister 1541). — Nr. 950: Wirkungsvoller, wohl meist durch Gußarbeit verzierter, wenig gut ziselierter, fast 1 m hoher Deckelpokal von Paulus Dulner (Meister 1552), auf dem Deckel Kriegergestalt mit einer Art Ruder (? scheint nicht ganz vollständig erhalten). Nach Rosenberg, Der Goldschmiede Merkzeichen, 1911, Nr. 3111 d datiert von 1596. — Nr. 1466: Pokal von Christoph Ritter d. Alt., etwas unfein auch in der reichlich weit ausladenden Form der als Schnecke gebildeten Cupa, die übrigens trefflich getrieben ist; am Knauf Karyatiden, darunter kleine Plaketten, am Fuß Schildkröten. — Nr. 1045: Hübscher Doppelpokal mit weit ausladender Cupa von Kaspar Widmann (Meister 1554), Rosenberg Nr. 3112 c. — Nr. 954: Prächtiger Deckelpokal von Elias Lenker (Meister 1562) von der Form des im Besitz der Holzschuherschen Familie befindlichen Lenkerschen Pokals im Germanischen Museum. Die Deckelfigur fehlt. Rosenberg Nr. 3116 c ?. — Nr. 964: Pokal in Vasenform von Martin Rehlein (Meister 1566), etwas derb in seinen getriebenen Frucht- und Blumenornamenten. — Nr. 1035 u. 1036: Hübscher Doppelpokal von Eberwein Kossmann (Meister 1575) mit trefflich gegossenen Brustbildern an der Cupa. — Nr. 1056 u. 1057: Prächtige, gotisierende Doppelscheuer von Hans Petzolt (Meister 1578) mit gewundenem Schaft. Rosenberg Nr. 3133, 3134 h. — Nr. 1104: Etwas plumper Winzerpokal mit hübschem Dekor von Heinrich Jonas (Meister 1580). Rosenberg Nr. 3139 c ?. — Nr. 966: Pokal von ähnlicher Form wie der Elias Lenkersche (Nr. 954) von David Lauer (Meister 1583), nicht so geschmackvoll wie jener dekoriert. — Nr. 946: Riesiger Buckelpokal mit reichem figürlichen Schmuck von Hieronymus Behaim (Meister 1593). Sehr bedeutende Arbeit; auf dem Deckel eine Kriegerfigur in antiker Rüstung, doch mit einer Art Helmbarte. Vgl. Rosenberg Nr. 3161 c—e. — Nr. 889: Fein aufgebauter Buckelpokal, von einem Blumenstrauß bekrönt, von Thomas Stoer (Meister 1597). Vgl. Martin, Schwedische königl. Geschenke S. 38 und Tafel 37,3. — Nr. 1066: Wirkungsvoller, etwa ½ m hoher Deckelpokal mit starken Buckeln um Cupa und Fuß von Andreas (nicht Adam, wie es im Katalog heißt) Rosa (Meister 1599). Auf dem Deckel teilvergoldete weibliche Figur die Arme ausbreitend, zu ihren Füßen eine Art Pudel. Rosenberg Nr. 1169 d ?. — Nr. 1215: Geschmackvoll dekorierte, achteckige, silbervergoldete Platte von Franz Fischer (Meister 1600). — Nr. 923: Hoher, etwas derber Buckelpokal von Wolf Rötenbeck (nicht Rottenberg, wie es im Katalog heißt; Meister 1602) mit einer silbernen Amorfigur als Knauf, einem silbernen Blumenstrauß auf dem Deckel. — Nr. 1074: Nicht übler, wenn auch etwas plumper Winzer-Traubenpokal von Peter Sigmund (Meister 1608; doch vgl. Rosenberg zu Nr. 3162). Der Rebstock wächst aus dem Rücken eines mit einer Art Zylinderhut bekleideten laufenden Mannes; diesem zur Seite ein Hündchen. — Nr. 1901 und Nr. 1307: Trinkgefäße in Form von Segelschiffen von Esaias zur Linden (Meister 1609), in dessen bekannter Art von mäßigem Kunstwert. — Nr. 1920: Wasserkanne in Gestalt eines Cupido zu Pferde von dem Meister mit der Windmühle als Merkzeichen (vgl. Rosenberg Nr. 3257). 2. Hälfte des 17. Jahrhunderts. Vgl. Martin, Schwedische königliche Geschenke S. 37 und Tafel 34,2.

Natürlich ist mit vorstehend verzeichneten interessanteren Stücken die Zahl der Nürnberger Goldschmiedearbeiten in der Orushejnaja Palata auch nicht annähernd erschöpft. Überdies könnten noch viele solcher Arbeiten in der Patriarchen-Schatzkammer zu Moskau aufgezählt werden.

Von großem Interesse waren u. a. noch die künstlerisch z. T. sehr bedeutenden Prunkwagen und Schlitten, die in der Orushejnaja Palata noch weit trefflicher vertreten sind, als im Wagenmuseum zu Petersburg.

Das Rumjanzow-Museum ist leider zur Zeit auf keine Weise zugänglich. Insbesondere die Gemälde sollen gerade sämtlich in der Umhängung begriffen sein und hintereinander an den Wänden der Säle und Korridore stehen.

Dienstag, den 30. September: An diesem Tage folgte der Ausflug nach dem etwa zwei Stunden Bahnfahrt nordöstlich von Moskau gelegenen Troizko-Kloster von Ssergijewo. Es war alles in allem wohl der wenigst gelungene Tag der russischen Reise, da doch die ganze helle Zeit daran gewandt werden mußte, und die Sergius-Lawra, nach der Kiewer das bedeutendste Kloster des Landes, zwar kulturgeschichtlich von großem Interesse ist, aber künstlerisch und kunstgeschichtlich nicht allzuviel bot. Ich überspringe hier den Tag und gehe gleich über zu

Mittwoch, den 1. Oktober, an dem ich mich vormittags mit einigen Kollegen vor allem in das Palais des Herrn Sergius Schtschukin begab, wo man die modernsten Franzosen in ungeahnter Weise in einer großen und reichhaltigen Gemäldesammlung studieren kann. Herrn Schtschukins besondere Lieblinge sind zur Zeit Matisse und Picasso, deren Bilder er in großer Zahl — von diesem, wie jenem besitzt er etwa 40 Gemälde — gekauft hat. Bereits im Treppenhaus empfangen einen ein paar eigenartige, nicht undekorative, aber in erster Linie doch äußerst manierierte Wandgemälde von Matisse: der »Tanz«, ein wilder Reigen feuerroter nackter Mädchen auf grüner Wiese, und »Musik«, teufelähnliche, feuerrote, nackte Hirten oder Faune auf grünem Grunde hockend und verschiedene Instrumente spielend. Auch das Entréezimmer enthält wiederum drei große bunte, inhaltlich öde Bilder von Matisse, sowie ein paar Bilder von dem noch jungen André Dérain in Paris, der sich bereits den Kubisten nähert, Landschaften und Stilleben. Dérain ist nicht von Haus aus Maler, und es haftet seinen Bildern ohne Zweifel auch etwas, ich möchte hinzufügen: im guten Sinne Dilettantisches an[1]). Eine Art »Saal der Ausrangierten« enthält gute Bilder von Albert Marquet, Henri Rousseau u. a. m.

In einem weiteren Zimmer das letzte Bild, das Matisse bisher gemalt bzw. Herr Schtschukin von ihm aus Paris erworben hat: »Das arabische Kaffee«, wo schemenartige braune Gestalten auf gelbem Boden hocken, während im Hintergrunde — eigentlich hat freilich das Bild weder Vorder- noch Mittel- noch Hintergrund, sondern ist ganz im Plakatstil gehalten — das schwarze Gestänge, das wohl das Zeltdach des Café d'Arabe hält, sichtbar wird. Herr Schtschukin findet in diesem Gemälde auf das äußerste konzentrierte und komprimierte Kraft. Außerdem hängen in diesem Raume ein paar Puvis de Chavannes: Schifferfamilie am Ufer (»Pauvre pêcheur«) und zwei Frauen, eine halbnackt und zusammengesunken, die andere, schwarz gekleidet, jene an der Hand fassend, vor einer verfallenen Mauer (»La Pitié«, Pastell); vier Cézanne, nämlich ein Selbstbildnis von mittlerer Güte, ein Frauenbildnis (»Dame en bleu«), sowie das vorzüglich gemalte »Mardi gras« und das gleichfalls bedeutende Bild: Raucher an einem Tische sitzend (»L'homme à la pipe«); drei Renoir: guter weiblicher Akt, zwei junge Mädchen in Schwarz und Frauenbildnis (»Dame en noir«); sowie ein über jedes Lob erhabener weiblicher Rückenakt, Pastellmalerei, von Degas (»La toilette«).

Bei Picasso, so erzählte uns Herr Schtschukin, habe er Halt machen müssen, so leid es ihm getan und so sehr es ihn gequält habe, mit den Allerjüngsten, den »Kubisten« und »Futuristen«, nicht mehr mitzukönnen, was er wohl zum Teil auf sein Alter, 60 Jahre, schieben müsse. Seitdem nun, d. h. in der letzten Zeit, habe er sich auf altchinesische Kunst geworfen; und so stand denn auch hier ein jüngst gekauftes chinesisches Gemälde des 15. Jahrhunderts an der Wand, ein Kniestück von sehr feinen künstlerischen Qualitäten. Zwei geringere chinesische Arbeiten hingen daneben.

Mehrere köstliche Degas, nämlich vier Tänzerinnen beim Ankleiden in einem dunkelgrünblauen Gesamtton, Tänzerinnen bei der Probe, Tänzerin vor einem Fenster (?) tanzend (»La danseuse chez le photographe«) und Reiter auf einer Wiese (»Chevaux de courses«) konnte man auch im nächsten Zimmer bewundern; ferner ein paar Charles Guérin: Mädchen mit Rose und zwei jungen Damen auf einer Terrasse, weitere zwei Cézanne: Blumenstrauß, etwa 1870 gemalt, und Stadt vor einem Berge, Cézannes letztes Werk, dazu ein interessantes, eindringlich gemaltes Herrenbildnis aus dem Jahre 1909 von V. van Gogh. — Aber beherrscht wird dieser Saal durch eine Fülle zumeist ausgezeichneter Bilder Monets, unter denen die Dame im Park (»Une dame dans le jardin«) wohl das hervorragendste genannt werden muß. Wie hier förmlich die Frische der Luft wiedergegeben, mitgemalt ist, das ist nahezu unvergleichlich. Ganz vorzüglich sind auch »Picknick im Walde« und »Fassade der Kathedrale von Rouen«. Die übrigen will ich hier wenigstens kurz aufzählen: Duftige Landschaft; Fluß und Stadt; Straße; Brücke im Park; Meer und Felsen; Blaues Meer und Felsen; zwei Damen unter einem Blütenbaum; Mohnfeld und Dorf; Küste; Kirchenfassade[2]).

In dem folgenden Saal, dem größten im Palais Schtschukin, hängen ausschließlich Gemälde von Matisse, an die 30 oder mehr Stück, namentlich Frucht- und Blumenstücke, doch auch andere Stilleben und allerlei figürliche Darstellungen. In bunten Farben ganz dekorativ ohne jede Detailzeichnung ausgeführt, bilden sie mit ihren breiten französischen Goldrahmen fast den einzigen Schmuck der in Weiß gehaltenen Wände.

1) Der Künstler ist bekanntlich ziemlich zu Anfang des großen Krieges gefallen.

2) Herr Schtschukin war so liebenswürdig, mir bald nach meiner Zurückkunft nach Nürnberg den inzwischen fertig gestellten Katalog seiner in ihrer Art vielleicht einzig dastehenden Gemäldesammlung zuzusenden. Ich habe demselben bereits die oben im Text in Klammern hinzugefügten französischen Benennungen entnommen und lasse hier für die Bilder von Claude Monet diese Bezeichnungen folgen, da ich sie mit den obigen deutschen Benennungen in meinem Tagebuch leider nur zum kleineren Teil mehr sicher identifizieren kann. Von Monet besitzt also Herr Schtschukin: »Les mouettes«, »Le déjeuner sur l'herbe«, »Les rochers d'Etretat«, »Les nympheas«, »Les rochers de Belles-Isles,« »Lilas au soleil«, »La cathédrale de Rouen à midi«, »Une dame dans le jardin«, »Sur les falaises près Dieppe«, »Meule de foin«, »La cathédrale de Rouen au soir«, »Les prairies à Giverny« und »Vue de Vétheuil«.

Es soll, um mit Herrn Schtschukin zu reden, so aussehen, als sei der Saal ganz von Blumen überschüttet, und dieser Eindruck wird auch in der Tat beinah erzielt. Matisse, der so extravagante, wunderliche und oft genug hochgradig manierierte Farbeneffekte zuwege bringt, soll in seinem Privatleben ein schlichter Bürgersmann ohne alle Exzentrizitäten sein. Er gehört zu jenen Künstlern, die, wie sie sagen, nicht anders malen können. Das Höchste in der Kunst scheint mir das nicht; das liegt wohl erst dann vor, wenn das starke Talent von einem genialen Ich beherrscht und geleitet und gebildet wird, wenn selbst in den Werken der große Mensch über den großen Künstler triumphiert.

Im folgenden Zimmer dominiert Gauguin mit einer ganzen Anzahl (16) dicht nebeneinander gehängten Gemälden, die fast die ganze, den Fenstern gegenüberliegende Wand bedecken und in ihrem wundervollen, goldbraunen Gesamtton und ihrer goldenen Rahmung in der Tat wie alter gemusterter Goldbrokat wirken (Schtschukin). Ob Gauguin selbst freilich solch bessere Tapetenwirkung angestrebt hat, bleibe dahingestellt. Denn außer dem dekorativen Reiz wohnt manchem dieser zumeist vorzüglichen Stücke auch ein starker und poetischer Eigenwert inne, so einer Landschaft mit Palme, einer liegenden Tahitianerin und einem größeren Bilde mit drei Gestalten zu Fuß und einer Reiterfigur. Dabei hängt noch ein kostbar gemalter, eindrucksvoller grüner Busch vor blauem Himmel von van Gogh. Auch zwei weitere, äußerst derb hingehauene Matisse hängen in diesem Saal und an der Fensterwand, schlecht zu sehen, ein Seestück von Thaulow, der wohl zu jenen Malern gehört, an die Herr Schtschukin »sich nicht gewöhnen kann«. Von einem solchen etwa neu auftauchenden Talent pflegt er sich wohl ein Gemälde zu kaufen und dann ungefähr ein Jahr lang mit Hoffnung und Furcht vor dem Bilde zu erproben, ob er ein näheres Verhältnis zu der Kunst des betreffenden Malers gewinnen wird. Gelingt dies, so kauft Herr Schtschukin alsbald, was er nur an hervorragenden Werken des Künstlers erreichen kann, bleibt aber die erhoffte Wirkung aus, so wandert jenes Gemälde in der Regel nach einem Jahr in irgend eine Ecke.

Vor dem letzten Zimmer hält uns Herr Schtschukin einen Augenblick an und flüstert in seiner nervösaufgeregten Art — wie denn dieser an die Kunst leidenschaftlich hingegebene, selbstquälerische Sammler fast ebenso interessant ist, wie die von ihm zusammengebrachte Sammlung —: »Hier beginnt nun das Gift«. Das ganze nicht sehr große Zimmer hängt voll von Bildern Picassos, und der erste Eindruck ist etwa ein solcher, wie ihn Ritter Blaubarts Frau gehabt haben muß, als sie in das verbotene Gemach schaute und hier die Leiber ihrer ermordeten Vorgängerinnen hängen sah. Die z. T. nackten, unförmlichen männlichen und weiblichen Figuren auf diesen Bildern — Herr Schtschukin spricht wieder von »konzentrierter Kraft« — erinnern am meisten an die primitiven Formen jener prähistorischen »Venus« aus der Steinzeit, und mit Negerkunst, wie er davon einige Beispiele aus Madagaskar, 14. Jahrh., von der Elfenbeinküste, 12. Jahrh., Congo, 18. Jahrh. — letztere, aus zwei stockartigen Gestalten bestehende Götzengruppe nach dem Urteil ihres Besitzers den offenbaren Verfall der Negerkunst bedeutend — auf dem Fensterbrett versammelt hat, bringt auch Herr Schtschukin die Kunst Picassos in Verbindung, indem er auf dessen spanisch-maurisches Blut anspielt. Da ist u. a. eine fürchterliche »Dame mit Fächer«, in die Herr Schtschukin »immer mehr verliebt wird«, dann ein schreckliches Bäuerinnenmonstrum-Brustbild mit riesigem, braunem Fleck von der Form eines Rhombus anstatt der Nase. Herr Schtschukin meint von diesem Bildnis, daß es in der Zukunft vielleicht dieselbe Bedeutung, wie Lionardos Mona Lisa gewinnen werde, und »Gioconda« ist, glaub ich, dieses Bild Picassos auch getauft. Neben solchen Auswüchsen der Kunst, die stark vorwiegen, gibt es freilich auch offenbare Proben eines großen und eigenartigen Talents. Dazu möchte ich vor allem das Brustbild einer Dame in grünlichen und weißlichen Schleiern rechnen, das zwar schon ziemlich kubistisch anmutet, und ein paar große eindrucksvolle Figurenbilder mehr älteren Stils...[1])

Donnerstag, den 2. Oktober, erfolgte um 2 Uhr unsere Abreise nach Warschau, wo wir nach etwas mehr als vierundzwanzigstündiger Fahrt im Schnellzug

Freitag, den 3. Oktober nachmittags ankamen. Die Bahnhöfe, namentlich der Brester, machen für eine große Stadt von fast einer Million Einwohner einen recht jammervollen Eindruck; aber die Stadt selbst ist mit vielen hohen stattlichen Gebäuden ganz ansehnlich und trägt ohne Zweifel einen westeuropäischeren Charakter als Moskau und selbst Petersburg. Unter

---

1) In Ergänzung der obigen Tagebuchaufzeichnungen zähle ich hier noch kurz sämtliche Meister auf, die nach dem erwähnten Katalog in der Schtschukinschen Gemäldegalerie vertreten sind und setze die Zahl der Bilder mit der sie in der Sammlung figurieren, jedesmal in Klammern hinzu:

George Braque (1), Frank William Brangwyn (2), Burne Jones (1: »L'adoration des mages. Gobelins«), Eugène Carrière (4), Paul Cézanne (8), Charles Cottet (3), Gustave Courbet (1), Henri Edmond Cross (1), Edgar Degas (5), Maurice Denis (4), André Dérain (9), Maximes Dethomas (1), van Dongen (3), Henri Fantin-Latour (1), Fauconnier (1), Jean-Louis Forain (3), Othon Émile Friesz (2), Paul Gauguin (16), Émile Giran (1), Pierre Girieud (1), Vincent van Gogh (4), Charles Guérin (2), Armand Guillaumin (2), C. Guilloux (1), Charles Lacoste (1), Gaston La Touche (1), Lehman (1), Max Liebermann (2 Pastellgemälde: Mädchen mit Kuh und Sitzendes Mädchen), Maurice Lobre (3), Fernand Maglin (3), Henri-Charles Manguin (1), Albert Marquet (9, darunter auch der Hamburger Hafen), Henri Matisse (37), Émile-René Ménard (1), Constantin Meunier (1: »Tête d'ouvrier«), Charles Milcendeau (1), Claude Monet (13), Henri Moret (1), James Paterson (1), Fernand Piet (1), Pablo Picasso (40), Camille Pissarro (2), Pierre Puvis de Chavannes (2), Jean Puy (3), Odilon Redon (3), Pierre Auguste Renoir (3), Georges Rouault (1), Henri Rousseau (7), Paul Signac (2), Lucien Simon (1), Alfred Sisley (1: »Village au bord de la Seine«), Macaulay Stevenson (1), Fritz Thaulow (3), Henri-Marie-Raymond de Toulouse-Lautrec (1), Maurice Vlaminck (3), Jean Edouard Vuillard (1), James-Mc-Neill-Whistler (3) und Ignacio Zuloaga (2).

den mehr als 900000 Einwohnern sollen sich etwa 300000 Juden befinden. Es war gerade ihr Neujahrsfest, und die typischen polnischen Judengestalten mit langen Bärten, Schmachtlocken und bis auf die Füße herabreichenden Kaftanen, sowie die vielen Judenjungen mit kleinen runden Mützen gaben dem Straßenleben an diesem Tage durchaus das Gepräge. Straße für Straße waren so gut wie alle Geschäfte geschlossen.

Mit Droschke zum Stare Miasto — die Verständigung mit den Kutschern ist hier wegen des Polnischen schwieriger —, wo Nr. 31 eine Ausstellung von Kunstgegenständen aus Warschauer Privatbesitz statt hat, die sehr reich an älteren polnischen Fayencen und an polnischem Porzellan, aber im übrigen — abgesehen noch von dem ganz interessanten alten Hause mit hübscher Treppe und den originalen Balkenlagen an der Decke der hohen Zimmer — nicht besonders sehenswert ist. Weiter zur städtischen Kunstsammlung, unter deren Gemälden sich manche recht interessante und auch gute Stücke der deutschen und altniederländischen, wie auch der späteren holländischen und der italienischen Schulen finden; so u. a. ein männliches Bildnis zumeist in braunen und grauen Tönen und zum Teil übermalt, angeblich und möglicherweise von Dürer, sodann eine Verspottung Christi, nicht, wie es in dem Katalog heißt, von Schäuffelein, sondern wohl zweifellos von dem Meister des Meßkircher Altars und in der Farbengebung den Donaueschinger Bildern des Künstlers vielleicht am nächsten stehend[1]); eine Grablegung etwa von Hans Baldung u. a. m.

Nach Besteigung der Kuppellaterne der Evangelisch-lutherischen Kirche und Gang durch die Stadt erfolgte um 11 Uhr 50 Minuten die Abreise vom Kalischer Bahnhof nach Breslau.

* * *

Damit schließe ich diese Auszüge aus meinem Tagebuche. Denn wenn auch Breslau mit seinen reichen Kunstschätzen in Kirchen und Museen und seiner so ergreifenden und erhebenden Jahrhundert-Ausstellung zur Erinnerung an die Freiheitskriege noch einen bedeutsamen Höhepunkt der ganzen Reise bildete, so liegt es doch außerhalb meines Themas, das sich auf die russischen Erlebnisse und Studien beschränken sollte. Von Russland nahm ich im Oktober 1913 den Eindruck mit, daß sich mit den eigentlichen Gebildeten, wie auch mit dem durchweg gutmütigen »Volke« wohl auskommen und in Frieden leben ließe, daß aber eine gewisse, nicht allzu große, aber einflußreiche Gruppe von Fanatikern und Halbgebildeten, die ich als mindere Intelligenz bezeichnen möchte, dem widerstrebe und entgegen arbeite. Ich hatte das Gefühl, daß wir in Deutschland mehr als bisher bestrebt sein sollten, eine immer weiter gehende und tiefer dringende Verständigung zwischen den beiden großen Nachbarvölkern herbeizuführen, und war eben im Begriff, einer der beiden Vereinigungen, die sich zu diesem Zwecke gebildet hatten[2]), beizutreten, als der Krieg ausbrach, den wir nun hoffentlich als das reinigende Gewitter oder richtiger noch als ein den Körper Europas schüttelndes Fieber betrachten dürfen, ein Fieber, aus dem wohl auch die Unterliegenden mit Aussicht auf völlige Gesundung hervorgehen werden: Frankreich geheilt von seinem nun schon mehr denn hundert Jahre nicht mehr begründeten Hochmut und erlöst von der perversen Verbindung mit dem Zarenreiche, Italien genesen von der Massensuggestion, von der es befallen ist, England auf der Besserung von seiner nun freilich seit Jahrhunderten ausgebildeten insularen Moral, aus der letzten Grundes seine Anmaßung und Überheblichkeit entspringen, und Rußland befreit von der verderblichen Herrschaft der minderen Intelligenz.

1) Ich machte kürzlich P. Ansgar Pöhlmann auf das Bild aufmerksam, der die Frage wohl gelegentlich näher prüfen wird. Er teilte mir übrigens seinerseits mit, daß zwei Verspottungsbilder des Meisters von Meßkirch bisher als verschollen gelten.

2) Es sind oder waren dies der bereits 1903 gegründete »Verein zum Studium Rußlands« und die erst im Oktober 1913 ins Leben getretene »Deutsche Gesellschaft zum Studium Rußlands«.

DRESDNER BRIEF

Der Sächsische Kunstverein ist, seitdem Geh. Rat Dr. Schelcher den Vorsitz übernommen hat, in entschiedenem Aufblühen begriffen. In letzter Zeit sahen wir außer einer Gesamtausstellung des Münchener Bildhauers Fritz Behn namentlich eine umfangreiche glänzende Ausstellung der Zeichnungen und Aquarelle, die der Dresdner Maler Georg Lührig an der sächsischen Front in Frankreich während eines einjährigen Aufenthalts geschaffen hat. Neuerdings bietet der Verein drei Sonderausstellungen auf einmal, darunter als bedeutendste die große Nachlaßausstellung des kürzlich verstorbenen Dresdner Malers Oskar Zwintscher. In würdiger Aufstellung tritt uns hier fast das gesamte Lebenswerk dieses ausgezeichneten Künstlers entgegen: eine ernste, feierliche, innige und farbenfreudige Kunst in zielbewußter Eigenart und Kraft. Zwintscher hat sich von der formen- und farbenauflösenden Eindruckskunst, die die zeitgenössische Malerei seiner Jugendjahre um 1890 beherrschte, mit vollem Bewußtsein ferngehalten, kaum daß er in einigen frühen Landschaften noch unentschlossen dem »duftigen Tönespiel der Luft« einigermaßen nachgegangen ist. Vielmehr war ihm stets die feste Form die unverrückbare Grundlage des Schaffens, mit ihr vermählte er sein freudiges feines Farbenempfinden; Zeichnen und Malen war ihm das Selbstverständliche; er sah die Umrisse in ihrer Bestimmtheit, die Formen in ihrer festen Gestaltung und die Eigenfarben in ihrer Kraft und gab dann alles zugleich in klarer Richtigkeit mit sicherem Können wieder — diese Richtigkeit aber übergoß er mit einer funkelnden Pracht der Farben, mit dem Glanz aufblitzender Lichter, mit einer Schmuckwirkung, daß seine Bilder zu wahren Gedichten, zu Melodien in Gestalt und Farbe werden. Ernst, Feierlichkeit ruhige Getragenheit war der Grundzug seines Wesens; Aufregung, Kampf, handelnde Tatkraft findet man in seinen Bildern so wenig wie das Gemeine, Alltägliche und Kleinliche. Gemälde wie die Melodie (eine liegende

nackte weibliche Gestalt, eine sitzende Frau und ein geigender nackter Jüngling um einen Brunnen gruppiert, dahinter in feierlicher Pracht eine Gebirgswand), Zwischen Schmuck und Lied (ein herrliches nacktes Weib zwischen einem nackten, die Laute spielenden Jüngling und einem Greise, der ihr ein Schmuckkästchen darbietet), Gold und Perlmutter (eine liegende nackte Frauengestalt im Schmucke von Gold und Juwelen nebst einem Kästchen aus Perlmutter), weiter die weiblichen Bildnisse, vor allem die seiner Gattin, die durch blühende Blumen oder leuchtende Stoffe zu wahren Schmuckstücken erhoben sind, das Rosenfest auf der Gartenterrasse vor dem Hause des Künstlers in Loschwitz — alle diese Schöpfungen zeigen das innerste Wesen des Künstlers, seine Neigung zur Farbenfreude, zu feierlicher Getragenheit, zu prächtiger Schmuckwirkung, den musikalischen Grundzug seines Empfindens. Ganz einsam stehen in seinem Werke die Landschaft mit den beiden Satyrn, die humoristischen Ringer im Walde und das Laermans nachempfundene Bild der aus der Fabrik strömenden Masse von Arbeitern mit den verspotteten Mädchen im Vordergrunde. Ganz im Zuge seines musikalischen Wesens aber liegt wieder die feierlich große Landschaft der Steilküste von Arkona mit den lang und weit heranziehenden Meereswellen, und ganz köstlich ist das sonnendurchleuchtete Elbtal bei Diesbar und Seußlitz mit dem Felsberg Böser Bruder und dem Schloß Hirschstein, ein Bild von einer Tiefe und Weiträumigkeit, in der der Blick förmlich spazieren gehen kann. Mit Recht hat der Künstler dieses Bild O Wandern genannt. (Es ist nebst dem Bildnis Ottomar Enkings für die Kgl. Gemäldegalerie zu Dresden angekauft worden).

Die klare Weitsichtigkeit beherrscht auch Zwintschers Seebilder von der Insel Rügen, die er fast alle in Wasserfarben ausgeführt hat: die heitere Ruhe des weit weit hinausgehenden Meeres hat es ihm angetan, mit köstlicher Klarheit schildert er immer von neuem den Sommer wie man ihn am einsamen Strande von Rügen erlebt, oder die Klippen und die Heide auf Bornholm — köstliche Zeugnisse inniger Naturliebe und Stücke feinster echter Aquarellkunst.

Zeigt sich dann in den frühen Bildern von Meißen mit seinen roten Dächern, mit dem hochgelegenen Dom und der Albrechtsburg, in der träumerischen Mondnacht, in den efeuumrankten Klosterruinen der vertraute deutsche Zug zur Romantik, dem in der alten Markgrafenstadt wohl kein Künstler entgeht, so künden seine männlichen Bildnisse — Rainer Maria Rilke, Franz Servaes, Ferdinand Gregori, Sascha Schneider, Ottomar Enking, Karl Lamprecht u. a. — eine sichere Kraft der Wesensbetonung, die Fähigkeit, den Menschen in voller Wahrheit auf sein inneres Sein gestellt vor uns hinzustellen. Geschmack, Kraft und künstlerische Strenge sind hier vereint wie bei den alten deutschen Meistern. Überhaupt hat man angesichts der Kunst Zwintschers den Eindruck des echt Deutschen in Kraft und Zartheit, in Ernst und Heiterkeit, ja sogar des Sächsischen. Lukas Cranach und Ludwig Richter waren die Vorbilder, denen Zwintscher nachzueifern strebte, und die besten Eigenschaften dieser beiden sächsischen Meister wollte er in voller Eigenart und mit neuen Mitteln in sich vereinen, ja die besten Eigenschaften des sächsischen Stammes überhaupt künstlerisch überzeugend ausprägen. Auch den Humor dürfen wir hierher rechnen: Zwintscher hatte neben seinem hohen Idealismus, der sich unentwegt abseits der Heerstraße der Kunst hielt, auch entschieden praktischen Sinn: was er seinen Schülern immer von neuem einprägte, sie müßten sich einen Erwerb suchen und damit ihr Schaffen unabhängig machen, tat er selbst: er zeichnete regelmäßig für die Meggendorfer Blätter, und in diesen Blättern, davon eine Anzahl im Sächsischen Kunstverein mit ausgestellt sind, zeigt sich Zwintschers kräftiger Humor, sein scharfer Blick für die Ungereimtheiten des Lebens, für unsere lieben Zeitgenossen und besonders Zeitgenossinnen, die mehr oder minder als Karikaturen unter uns dahin wandeln. Als heiterer Kritiker mit dem Stift in der Hand hat sie Zwintscher beobachtet: die ungleichen Ehen, die Klatschbasen, die zerstreuten Professoren usw.

Aber diese Kunst, die uns zu Spott und Lachen führen will, steht doch weit abseits von allem, was Zwintscher wirklich am Herzen lag, von der Romantik, von der Naturfreude, die das Innerste der Natur künstlerisch zu deuten wußte, von dem Ernst, von der Feierlichkeit, von dem Schönheitssinn und der köstlichen Schmuckfreude, die das Wesen von Oskar Zwintschers Kunst ausmachte. Von dem allen kündet uns die köstliche und feierliche Ausstellung des Sächsischen Kunstvereins, die uns eindringlich ins Gedächtnis ruft, was wir an Oskar Zwintscher verloren haben.

(Noch sei bemerkt, daß zu der Ausstellung ein besonderer Katalog erschienen ist, der eine Einführung von Willy Pastor enthält und mit 16 Bildern geschmückt ist. Er verzeichnet 297 Nummern.)

Ganz anderer Art als Zwintscher ist **Fritz Stotz**, ein jüngerer Künstler der Dresdner Schule, der uns in einer ansehnlichen Sonderausstellung nähertritt. Fehlt es ihm vielleicht noch an Abgeklärtheit, so bringt er dafür rassige Kraft mit, freies Losgehen auf seine Aufgaben, lebhafte Phantasie und ein frisches lebendiges Gefühl für die Kraft und das Leben der Farbe. Seine Bildnisse sind nicht in ruhiger Sammlung auf ihr inneres Sein gestellt, wie die von Zwintscher, sondern lebendig in Haltung und Gebärde, bezeichnend für den Ausdruck des vorübergehenden Gehabens und demgemäß verschieden in der meist hellen kräftigen Malerei. Neben den Bildnissen geben eine Reihe von Aktbildern: die Wahrsagerin, die Silberputzerin, die Frau mit dem Spiegel, die Akte am Ofen, der Ausstellung das Gepräge. Durchweg wird das Streben erkennbar, über die Aktmalerei zu bildmäßiger Gestaltung und zur Handlung zu gelangen, die kräftigen Gegensätze der stark ausgesprochenen Farben zur Harmonie zu vereinigen. Das Streben, so durch die Farbe Stimmung zu geben, spielt sich auch in den beiden biblischen Bildern, der Kreuzabnahme und der Trauer um den toten Christus, aus, die auch in der Zusammenstellung der Gestalten Selbständiges zu bieten haben. Jedenfalls haben wir in Fritz Stotz einen Mann der Zukunft, einen begabten Künstler

von tüchtigem Können zu begrüßen, von dessen weiterer Entwicklung wir noch Bedeutenderes zu erwarten haben.

Reife Künstlerschaft zeigt Walter-Kurau, der sich ebenfalls als eine ausgesprochene Künstlerpersönlichkeit mit ganz eigenem Stil gibt. Er malt nicht in kräftigen Eigenfarben, sondern in matten ausgeglichenen Tönen, bei denen das Grünliche vorherrscht. Ein ungewöhnlicher feiner Farbensinn und vornehmer Geschmack beherrscht diese Ton- und Flächenmalerei, die offenbar auf eine Art Teppichwirkung ausgeht. Bildnisse, Landschaften, Aktbilder zeigen, daß sich auch auf diesem Wege echt künstlerische Wirkungen erzielen lassen, und Walter-Kurau ist auf ihm zu immer größerer Sicherheit vorgeschritten.

Die Galerie Arnold bot in den letzten Wochen eine ausgezeichnete Sonderausstellung der Berliner Sezession, in der Louis Corinth den Ton angab, während die Ausstellung des Dresdner Künstlerbundes kaum geeignet ist, Dresdens Künstlerruhm zu mehren. Wohl aber ist das zu erwarten von der bevorstehenden Ausstellung der Dresdner Künstlervereinigung, die Anfang Juni eröffnet werden soll. Die Stadt Dresden hat in den beiden Kriegsjahren an der Lennéstraße auf dem Gelände des bekannten städtischen Ausstellungspalastes ein neues kleineres Ausstellungshaus errichtet und dieses der Dresdner Künstlervereinigung auf fünf Jahre zur Veranstaltung gewählter kleiner Kunstausstellungen verpachtet. Die Dresdner Kunstgenossenschaft besitzt seit einigen Jahren ein eigenes Künstlerhaus, zu dessen Bau die Stadt seinerzeit 80000 Mark beigesteuert hat. Nun ist durch die Verpachtung des neuen Ausstellungshauses an die Dresdner Künstlervereinigung ein billiger Ausgleich geschaffen. Der Vorsitzende dieser Künstlervereinigung Geh. Hofrat Prof. Otto Gußmann versicherte bei der Übergabe des Hauses den Vertretern der Stadt Dresden, daß die künftigen Kunstausstellungen die langersehnte gedeihliche Weiterentwicklung des Dresdner Kunst- und Ausstellungswesens bringen würden. Die erste wird den Namen Neue Kunstausstellung Dresden 1916 führen und ungefähr 150 Kunstwerke umfassen.

Schließlich ist als wichtiges Ereignis für Dresden zu erwähnen, daß am 1. Mai der neue Stadtbaurat Prof. Hans Pölzig sein Amt angetreten hat. Der ausgezeichnete Künstler, der, wie bekannt, bisher in Breslau wirkte, ist erst von Dresden aus zur Bewerbung um sein neues Amt angeregt worden und wurde dann fast einstimmig gewählt. Von allen Seiten freudig als ein würdiger Nachfolger Hans Erlweins begrüßt, geht er selbst auch mit freudiger Tatkraft an das baukünstlerische Schaffen, das ihn in Dresden erwartet. Er ist übrigens auch zum Honorarprofessor in der Hochbauabteilung der Technischen Hochschule ernannt worden mit einem Lehrauftrag für Stegreifentwerfen in Architektur und Kunstgewerbe. ꝏ

AUSSTELLUNGEN

Als **Frühjahrsausstellung** wurde in **Wiesbaden** eine Schau der Freien Sezession Berlin im Neuen Museum durch den Nassauischen Kunstverein eröffnet. Dr. Hartlaub hielt einen Vortrag über das Wesen der Kunst der Jüngsten, in dem er Ursachen und Zusammenhang darlegte, die zu dieser Kunstentwicklung mit beigetragen haben.

VEREINE

In der **deutschen und österreichischen Architektenschaft** sind Bestrebungen im Gange, ein gemeinsames Zusammenwirken einzuleiten. Kürzlich regte Architekt Albert Hofmann in der Vereinigung Berliner Architekten an, solch Zusammenwirken, zunächst der Architekten Deutschlands und Österreichs, in gemeinsamen Angelegenheiten zu besprechen, ferner zur Beratung solcher Angelegenheiten im größeren Kreise allgemeine Architektenversammlungen zunächst 1917 in Berlin und 1918 in Wien anzustreben. Damit würde nur ein früherer Zustand wiederhergestellt, der in den 1840er Jahren alle Architekten deutscher Sprache zusammenführte. So haben auch österreichische Architektenvereine jetzt beim Vorstand des Bundes Deutscher Architekten angeregt, durch Austauschredner ein geistiges Band zu knüpfen. Hofmann befürwortete, die Grenzen der Zusammengehörigkeit auf alle Baukünstler, auch des Auslandes, zu beziehen, welche sich der deutschen Sprache bedienen. In der Diskussion wurden gegen eine zu enge Begrenzung des Zusammenschlusses inbezug auf die deutsche Sprache, namentlich der verschiedenen Nationalitäten in Österreich wegen, Bedenken geäußert. Der Vorstand beschäftigt sich weiter mit der bedeutungsvollen Frage.

VERMISCHTES

Hamburg. Vor kurzem haben zwei Bildnisse des Bürgermeisters Dr. M. Predöhl die Staffelei des **Grafen L. v. Kalckreuth** verlassen. Das eine, Halbfigur, ist für die städtische Baudeputation, das zweite, Ganzfigur, für die Kunsthalle bestimmt. Das Format beider ist lebensgroß. Der bis zur äußersten Strenge gesteigerten Einfachheit in Aufbau und Zeichnung, wie sie der Kalckreuthschen Bildnismalerei ja überhaupt eigen ist, tritt hier als ein den koloristischen Reiz erhöhendes Moment das satte Tiefschwarz der nach altniederländischem Vorbild zugeschnittenen Amtstracht hinzu, die als einziger heller Ton ein breitabstehender, gerüschter weißer Halskragen umzieht. Das persönlich Menschliche des Modells ist voll ausgeschöpft und nebenbei zugleich die deutsche Art des Künstlers als etwas Selbstverständliches ohne alle Absichtlichkeit betont.

An dieselbe deutsche Art erinnert auch ein Genre »Weihnachtsabend 1915«, an das der Künstler erst kürzlich letzte Hand gelegt hat. In biedermeierhaft ausgestattetem, gelbwandigem Wohnraum steht neben einem Mahagonitisch ein Christbaum, dessen hellbrennende Lichter sich in der blanken Politur des Tisches und des Fußbodens spiegeln. An zwei auseinanderliegenden Punkten, sitzend, je eine weibliche Gestalt, die in ihrer Haltung als Trägerinnen gedacht erscheinen der von dem strahlenden Bäumchen ausgehenden Christfeststimmung. Eins der farbigsten Gemälde, das aus der Kalckreuthschen Werkstatt hervorgegangen, ist dieser »Weihnachtsabend« zugleich ein reifstes Bekenntnis von des Künstlers Art, den Beschauer zum innerlichen Mitempfinden heranzuziehen. Er ist zurzeit im Kunstverein ausgestellt, verbleibt aber in Hamburger Besitz.

Verantwortliche Redaktion: Gustav Kirstein. Verlag von E. A. Seemann, Leipzig, Hospitalstraße 11a
Druck von Ernst Hedrich Nachf., G.m.b.H., Leipzig

KUNSTCHRONIK

Neue Folge. XXVII. Jahrgang 1915/1916 Nr. 35. 26. Mai 1916

Die Kunstchronik und der Kunstmarkt erscheinen am Freitage jeder Woche (im Juli und August nach Bedarf) und kosten halbjährlich 6 Mark. Man abonniert bei jeder Buchhandlung, beim Verlage oder bei der Post. Für Zeichnungen, Manuskripte usw., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Hospitalstr. 11 a. Abonnenten der Zeitschrift für bildende Kunst erhalten Kunstchronik und Kunstmarkt kostenfrei. Anzeigen 30 Pf. die Petitzeile; Vorzugsplätze teurer.

AUSSTELLUNG VON HANDZEICHNUNGEN HOLLÄNDISCHER MEISTER AUS DEM BESITZE VON DR. C. HOFSTEDE DE GROOT IN DER TUCHHALLE IN LEIDEN

In dem Leidener städtischen Museum in der Lakenhal hatte in den Monaten März und April Dr. C. Hofstede de Groot einen kleinen Teil seiner Zeichnungensammlung ausgestellt; daß eine von einem solchen eminenten Kenner altholländischer Kunst zusammengebrachte Sammlung eine Fülle des Interessanten bot, bedarf kaum der Erwähnung. Die Ausstellung war den Meistern der Blütezeit gewidmet, die entweder noch vor Rembrandt gelebt hatten oder doch nicht unter seinen übermächtigen Einfluß gekommen waren; außerdem hatte der Sammler noch einige topographisch merkwürdige Blätter ausgewählt, Ansichten von alten Landsitzen aus der Umgebung von Leiden; der alphabetische Katalog zählte im ganzen 114 Nummern auf. Manche der ausgestellten Sachen kannte man schon von früheren Auktionen bei Fred. Muller und R. W. P. de Vries her, in deren Auktionskatalogen sie zuweilen abgebildet waren. Einige der Zeichnungen gehören zu der Sammlung, die de Groot dem Museum seiner Vaterstadt Groningen vermacht hat und die zum Teil im vorigen Jahre dort ausgestellt waren.

Der früheste Meister, der durch eine reizende Probe seiner Kunst vertreten war, war der alte Jacob Savery (Nr. 87): eine weite hügelige Landschaft mit reicher Staffage, mit einer Stadt mit vielen Türmen in der Ferne und zahlreichen Wanderern zu Fuß und zu Pferde im Vordergrunde. Vielerlei ist zu sehen, und mit behaglicher Geschwätzigkeit und kindlicher Naivität ist alles dargestellt; ganz vorn bemerkt man, obwohl durchaus nicht als solche hervorgehoben, die Hauptfiguren, für die die ganze bunte Mannigfaltigkeit von Natur und Menschen nur den Hintergrund abgeben soll, den Erzvater Abraham, und hinter ihm den Knaben Isaak gemütlich und gemächlich, wie zu einem Spaziergang, zum Opfer ziehend; das biblische Thema ist hier ganz genrebildartig behandelt und bildet eigentlich nur den Vorwand, nicht mehr den Hauptinhalt des Werkchens. Die mit Tusche angelegte Federzeichnung ist voll bezeichnet J. u. S. verschlungen und 1590 datiert. (Versteigerung Fred. Muller, Juni 1910, Nr. 364.) Zwei Zeichnungen des etwas späteren Roeland Savery versetzen uns in wilde Gebirgslandschaften, die der Maler wahrscheinlich in Tirol im Dienste Kaiser Rudolfs II. kennen gelernt hatte. Auf dem einen Blatt führt eine steile in den Felsen gehauene Treppe zu einer verfallenen Burg hinauf (mit Farben angelegte Federzeichnung (Nr. 88, Versteigerung Muller, Mai 1913, Nr. 199); auf dem andern stürzt ein Bergbach eine jähe Felswand hinab (Nr. 89, Kreidezeichnung). Eine dritte Zeichnung (Nr. 87) bringt uns nach der Lieblingsresidenz seines kaiserlichen Herrn, nach Prag, wie uns die alte Unterschrift belehrt; das Kleinseitener Tor der Karlsbrücke ist hier dargestellt. Nach Prag versetzt uns auch ein Blatt, das einem Zeitgenossen von R. Savery, dem Haarlemer Esajas van der Velde zugeschrieben wird (Nr. 95, Kreidezeichnung); die Pferdeschwemme an der Kleinseite ist hier in Bild gebracht; in der Mitte sieht man eine große Wassermühle und im Hintergrunde links die Brücke über den breiten Strom. Die drei übrigen, mit Kreide ausgeführten Zeichnungen E. van der Veldes weisen dagegen nach seiner holländischen Heimat (Nr. 92–94); sie sind alle datiert 1624–1627 und 1629 und voll bezeichnet; auf der letzten Nummer (Nr. 93; Versteigerung Fred. Muller, Juni 1912, Nr. 260) ist eine echt holländische Volksbelustigung dargestellt: das Gänseziehen; an einem über einen Fluß gespannten Seil ist eine Gans festgebunden, die von den in Booten schnell darunter herfahrenden Spielern während des Fahrens abgerissen werden muß, wobei dann mancher natürlich ein unfreiwilliges Bad nimmt; am Ufer ist viel Volks versammelt, das dem belustigenden Schauspiel zusieht; geistreich sind die verschiedenen Figuren in Haltung und Bewegung charakterisiert. In dieselbe Zeit, die Zeit des merry old Holland, des jungen, lebenslustigen, noch nicht steif und vornehm gewordenen, führen uns auch die zierlichen Zeichnungen Adriaen van de Vennes, die für die Tracht- und Sittengeschichte von besonderer Wichtigkeit sind; denn das Beiwerk, die kokette Kleidung oder der reiche Hausrat, ist immer mit der größten Akkuratesse dargestellt. Im Gegensatz zu der breiteren, mehr zusammenfassenden Technik van de Veldes ist für van de Venne eine sehr ausführliche haarfeine und spitze Technik charakteristisch. Van de Velde hat im allgemeinen mehr den Gesamtaspekt im Auge und strebt mehr nach malerischer Wirkung, während van de Venne viel mehr ins Einzelne geht und auf zeichnerisch korrekte und scharfe Wiedergabe den Nachdruck legt. Van de Venne war der fruchtbarste und bedeutendste Illustrator der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts; zum ganzen »Vater« Cats hat er Illustrationen geliefert, die von einem Stab von Künstlern, wie den Mathams und de Passes elegant in Kupfer gestochen sind. Verschiedene der ausgestellten Zeichnungen waren Abbildungen zu den Werken dieses volkstümlichsten holländischen Dichters; so das modiöse Liebespaar (Nr. 96), das am Ufer eines Flusses lustwandelt; sie reicht ihm eine Rose hin und er hat galant den Arm um ihre Hüfte gelegt, ein gegenseitiger Stich (von A. Matham) nach dieser hübschen Zeichnung dient als Titelkupfer in dem Houwelyck von Cats (Middelburg 1625 in 4⁰) zu dem Kapitel »Bruyt«. Vier andere kleine Zeichnungen sind in einer etwas späteren Kleinoktavausgabe desselben Werkes (Cats, Houwelyck, s'Gravenhage 1628) verwendet, so die Seilerbahn mit der zuschauenden Modedame (Nr. 101, der Stich auf Seite 170), die Frau, die bei einem halb in seinem Grabe liegenden Toten klagt (Nr. 103; Stich auf S. 369), und die Wasserflasche mit Fröschen, die von Blutegeln gequält werden, um die zahlreiche Zuschauer neugierig herumstehen (Nr. 104; Stich auf S. 476). Das Liebespaar mit dem auf einem Kalb reitenden Amor in der Nähe eines Irrgartens ist offenbar eine Illustration zu der Einleitung zu dem »Houwelyck«; der entsprechende Stich in der genannten Kleinoktavausgabe enthält nur einige Elemente der Zeichnung und weicht im übrigen völlig davon ab. Außerdem waren von van de Venne noch vier andere runde Zeichnungen zu sehen, aus den Jahren 1624

und 1625, die wahrscheinlich auch für Buchillustrationen bestimmt gewesen sind. (Nr. 97—100, alle voll bezeichnet und datiert.) Van de Vennes Figürchen sind im Ausdruck oft etwas schablonenhaft, was bei einer so fabriksmäßigen Arbeit, wie sie die Illustrationstätigkeit in großem Maßstabe mit sich bringt, nicht Wunder nehmen darf. Was seinen Personen oft abgeht, das individuelle Leben, das ist in ganz besonderem Maße einem Zeitgenossen von ihm eigen, der dem Haarlemer Kreis des Esajas van de Velde und Dirk Hals nahe gestanden hat, dem auch selbst als Stecher tätigen W. Buytewech. Die zwei Skizzen von ihm (Nr. 34 und 35), impressionistische Tuschezeichnungen ohne Signatur, offenbar Darstellungen derselben Figur in verschiedenen Ansichten, waren nichts weniger als bloße Modepuppen, sondern von Leben sprühende, geniale Schöpfungen, in denen man etwas von dem französischen Geist und der französischen Beweglichkeit des 18. Jahrhunderts zu spüren glaubte. Ein durch die naturgetreue treffende Wiedergabe der Figuren in Haltung und Ausdruck ausgezeichnetes Werkchen war das im Einzelnen sorgfältig durchgeführte Blatt mit der Darstellung eines Finkenherdes (Nr. 36, getuschte Federzeichnung; Versteigerung Fred. Muller, Juni 1912, Nr. 51), der Entwurf für einen Stich von Jan van de Velde aus der Folge der Elemente, der sich eng an die Zeichnung anschließt (Franken, Nr. 138). Wie meisterhaft sind die Spannung und Aufmerksamkeit ausgedrückt, mit der die auf dem Boden hockenden Vogelsteller die Finken beobachten, die schon im Bereich der Netze die Körner auflesen; alle sind mäuschenstill, um nicht durch ein Geräusch die vorsichtigen Tiere wieder zu verscheuchen; die Hauptperson hat schon die Hand an der Leine, um die Schlinge zuzuziehen. Wie eine Momentaufnahme mutet diese kleine Skizze an.

Der amüsanten erzählenden Kunst der van der Velde und van de Venne nahe verwandt sowohl durch die Stoffwahl, wie durch die zum Teil durch das kleine Format bedingte oft miniaturenhaft feine Ausführung ist das Werk des Hendrik Avercamp. Neben ihrem künstlerischen Wert sind diese Avercampschen Zeichnungen durch die Sorgfalt, mit der hier, wie bei van de Venne das Detail, vor allem das meistens farbig wiedergegebene Kostüm behandelt ist, für die Kulturgeschichte von besonderem Interesse; was den kleinen Sachen in künstlerischer Hinsicht ihren Hauptreiz verleiht, das ist die kindliche Freude, die der Maler über die Buntheit des menschlichen Treibens empfindet, und die Unbefangenheit und Liebe, mit der er die ganze Erscheinungswelt beobachtet haben muß; von van de Venne unterscheidet ihn vornehmlich sein stärkeres Naturgefühl, wodurch das Landschaftliche bei ihm einen größeren Platz einnimmt. Von seiner Art gaben im ganzen neun Zeichnungen eine schöne Vorstellung; die meisten davon waren in Wasserfarben ausgeführt und zeigten das Monogramm des Künstlers (Nr. 2—10); dazu gehörten eine charakteristische Winterlandschaft mit Schlittschuhläufern (Nr. 8), und eine Landschaft mit einem Bauern, der mit einem großen Netz in einem Graben fischt, außerdem verschiedene Figurenstudien; ein Architekturbildchen mit einem Schloß und einer Kirche an einem Wasser war nicht mit Avercamps gewöhnlichem Monogramm, sondern mit den verschlungenen Buchstaben A. V. bezeichnet (Nr. 5; Versteigerung R. W. P. de Vries, Dezember 1913, Nr. 19). Von den nicht signierten Blättern sei hervorgehoben eine Darstellung von drei Fischern in einem Boot; brillant sind hier die Figuren in ihren verschiedenen Tätigkeiten charakterisiert. Wie der eine die Ruder führt und dabei aufmerksam seinen Kameraden beobachtet, der vorsichtig das schwere Netz aus dem Wasser zieht, das ist mit großer Lebenswahrheit wiedergegeben.

Von den Vorläufern und Wegbereitern der holländischen Kunst des 17. Jahrhuderts war ferner noch J. de Gheyn mit vier Zeichnungen verteten; darunter befand sich die Studie eines blasenden Trompeters (Versteigerung Fred. Muller, Juni 1912, Nr. 92; getuschte Federzeichnung), eine auch in der Größe fast ganz übereinstimmende Wiederholung einer Zeichnung im Amsterdamer Kupferstichkabinett; außerdem ein groteskes Blatt mit schreienden Frauen (Nr. 46), ein auf einem umgekehrten Korb sitzender Fischer (Nr. 44) und das Bildnis eines Knaben (Nr. 47; Versteigerung R. W. P. de Vries, Dezember 1913, Nr. 310), alles Federzeichnungen. In der Manier de Gheyns waren zwei merkwürdige allegorische Vorstellungen zu sehen (Nr. 48; R. W. P. de Vries, Dezember 1913, Nr. 314), die in der Art der Ausführung an deutsche Meister des 16. Jahrhunderts erinnerten, und ein Blatt mit einer Katze, einer Maus und einer Eidechse, eine fein gestrichelte Federzeichnung, die aus der Sammlung W. Esdaile stammt (Nr. 49); die Katze ist vielleicht eine Vorstudie für die Katze auf dem Stich de Gheyns »Une danse de sorcières« (Passavant 56).

Die größte Überraschung und den künstlerisch bedeutsamsten Teil der Ausstellung bildete das Werk eines sehr seltenen Meisters, nämlich eine Reihe wahrhaft genialer Skizzen von Adriaen Brouwer. Brouwer ist wie Frans Hals, und in seinen Zeichnungen noch stärker als dieser, ein ausgesprochen technisches Problem; denn was hier vor allem Bewunderung abzwingt, das ist nicht die Tiefe oder Weite seiner künstlerischen Persönlichkeit, sondern die Virtuosität, mit der der Künstler mit einem Minimum von Strichen eine Person zu charakterisieren versteht, daß sie ganz von vibrierendem Leben erfüllt scheint. Brouwer kennt wie kaum ein zweiter die große Kunst des Weglassens, des Zusammenfassens und Vereinfachens; Einzelheiten sieht er gar nicht, will er nicht sehen, nur um den adäquaten Eindruck des Ganzen, des dramatischen Momentes ist es ihm zu tun, und alles opfert er diesem Effekt des Lebens; unter den Holländern ist er der erste Impressionist. Wie er z. B. seine derben Trinkbrüder lachen läßt, ob sie nun ein lautes wieherndes Gelächter anstimmen oder die Miene kaum merklich zu einem verstohlenen Insichhineinlächeln verziehen, wie sie dann wieder den breiten Mund zu einem wüsten Gröhlen aufreißen, oder wie sie über einen vor ihnen stehenden Zechgenossen hinweg auf ein Notenblatt blicken, von dem sie absingen, all diese Veränderungen der Physiognomie, all diese Gesten, sind mit einer verblüffenden Treffsicherheit dargestellt, wie sie nur den allergrößten Malern, etwa einem Rembrandt, eigen ist. Von seinen Vorgängern trennt Brouwer eine Kluft, und auch von seinen Nachfolgern, von Ostade oder Steen kommt ihm niemand gleich. — Die meisten der Brouwerschen Blätter waren blaugrüne Pinselzeichnungen, alle von größerem Format. Eine ursprüngliche Bezeichnung trug kein Blatt (Nr. 20—23). Sehr abwechslungsreich ist das Programm Brouwers nicht; immer sind es trinkende und singende oder kartenspielende Bauern in einer Kneipe; ausnahmsweise verlegt er die Szene mal ins Freie, wie auf Nr. 24, wo er zu den Klängen einer Fiedel tanzende Bauern vor einer Wirtschaft dargestellt hat. Das Blatt mit dem Herbergsinterieur mit dem Bauern mit der flachen Mütze im Vordergrund kam auf der Versteigerung bei Muller, Juni 1912, vor.

Recht flott skizzierte Figurenstudien, ungefähr aus derselben Zeit wie die Arbeiten Brouwers, waren von Andries Both zu sehen, ein Blatt mit fünf phantastischen Figuren, eine Rötelzeichnung (Nr. 17), und ein anderes mit einem Hexenmeister mit musizierenden Ungeheuern, wie sie auf Versuchungen des heiligen Antonius vorkommen, eine

Federzeichnung (Nr. 18). — Mit den Figurenstudien des Cornelis Saftleven, der zwar ungefähr gleichzeitig mit Brouwer und Both geboren ist, diese beiden Künstler aber um ein halbes Jahrhundert überlebt hat, kommen wir in eine spätere Zeit. Von den vier Zeichnungen von ihm, die hier ausgestellt waren, trugen drei das Monogramm des Meisters (C. S. L. verschlungen) und waren 1656 bis 1659 datiert. Wir heben als besonders charakteristisch hervor das Blatt mit dem an einem Küchenfeuer sitzenden Mädchen, das seine Füße auf eine geheizte Fußbank gestellt hat (Nr. 79, Kreidezeichnung, 1656; Versteigerung Muller, Juni 1910, Nr. 345) und jenes mit einem auf dem Boden ausgestreckten schlafenden Knaben, der in starker Verkürzung von vorn gesehen ist (Nr. 81, Kreidezeichnung, mit Weiß gehöht, 1659; Versteigerung de Vries, Dezember 1913, Nr. 680).

Religiöse Darstellungen in der protestantischen holländischen Kunst sind aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts vor Rembrandt verhältnismäßig selten. Nur drei derartige Szenen waren in der Ausstellung zu verzeichnen: zwei Rötelzeichnungen von N. Moeyaert; auf der einen ist die Begegnung Elisas mit der Sunamitin dargestellt, sie ist vor dem Propheten in die Knie gesunken, ein Knecht hat die Hand an das Schwert gelegt, um ihr zu wehren (Nr. 63). Auf dem andern Blatt sehen wir Abraham und Isaak den Widder opfern (Nr. 64). Die dritte biblische Zeichnung ist das Werk eines sehr seltenen Meisters, des H. van Uylenburg: eine Ruhe auf der Flucht, die stilistisch Bloemaert nahesteht; sie ist bezeichnet Vylenburch.

Von der vorrembrandtschen Landschaftskunst war Jan van Goyen durch zahlreiche Zeichnungen glänzend vertreten (Nr. 50–60). Auf einem frühen, 1625 datierten Blatt, einer geistreichen Pinselzeichnung voller Leben, tritt wie bei seinem Lehrer E. van de Velde das Landschaftliche noch ganz zurück hinter dem Sittenbildlichen, der Darstellung einer holländischen Kirmes mit tanzenden Bauern (Nr. 50; Versteigerung Muller, Juni 1912, Nr. 107). Auch auf mehreren der anderen Blätter nimmt das figürliche Moment noch einen beträchtlichen Raum ein, so besonders auf einer Strandlandschaft, die durch eine reiche Staffage von Figuren belebt ist (Nr. 56; 1650 datiert). Eine besonders feine Probe der schlichten, intimen Auffassung der holländischen Flachlandsnatur war die Flußszenerie mit den Anglern auf einer Brücke, die ganz mit ihrer Umgebung verwachsen scheinen (Nr. 54; 1651 datiert). Aus dem für van Goyen besonders fruchtbaren Jahr 1653 waren drei Zeichnungen ausgestellt: ein gotisches Schloß an einem Fluß (Nr. 55), eine Bootswerft mit einer kleinen Mühle an einem Fluß (Nr. 58) und ein Kanal mit einer Bogenbrücke im Hintergrund und einer Wassermühle im Vordergrund links (Nr. 57); eine der letzteren sehr ähnliche Zeichnung aus demselben Jahr, die fast vom selben Punkt aus genommen war, kam auf der Auktion van Gogh bei de Vries im Dezember 1913 vor (Nr. 333). Von den elf Zeichnungen van Goyens waren neun bezeichnet und datiert. Von den nicht bezeichneten sei wegen des für van Goyen nicht gewöhnlichen Materials, womit die Zeichnung ausgeführt war, roter Kreide, die lebensvolle Skizze eines altholländischen Jahrmarktes mit spielenden Komödianten erwähnt (Nr. 59; Versteigerung Muller, Januar 1904, Nr. 125). Von den zwei Landschaften Albert Cuyps war die Fernsicht über die weite Niederung mit dem rechts hineinragenden Hügelrücken und einer Stadt mit Türmen im Hintergrunde links besonders bemerkenswert wegen des Gefühles der Tiefe, das sie so prächtig suggerierte (Nr. 42, getuschte Bleistiftzeichnung; Versteigerung Muller, Juni 1913, Nr. 79); eine sehr ähnliche Landschaft mit einem skizzierenden Maler im Vordergrund ist auf einem Gemälde Cuyps dargestellt, das sich früher in der Sammlung Secrétan befand (H. d. G. Nr. 27). Als Tiermaler repräsentierten Cuyp zwei Skizzenblätter mit Kühen, die aus der Sammlung Esdaile (?) stammen (Nr. 40 und 41, getuschte Pinselzeichnungen). Wie die Panoramalandschaft Cuyps uns in das deutsch-niederländische Grenzgebiet versetzt, in das die letzten Ausläufer der die großen Flüsse begleitenden Höhenzüge hineinragen — der Verfasser des Katalogs glaubt in dem Städtchen im Hintergrund Kalkar zu sehen — so befinden wir uns in der Landschaftsstudie von Hendrik Saftleven, wie so oft, auf ausgesprochen deutschem Mittelgebirgsgebiete, in einem von hohen Hügeln begrenzten Flußtale (Nr. 83). Im Vordergrunde sind ihr Mittagsmahl einnehmende Landleute dargestellt; mehr im Mittelgrund ist noch ein Bauer mit Mähen beschäftigt; oben am Himmel steht die Strahlen ziehende Sonne. Die Zeichnung ist mit Rötel ausgeführt, im Vordergrund mit der Feder überarbeitet und leicht mit Tusche angelegt; sie trägt das Monogramm des Meisters (H. S. L. verschlungen). Ein zweites Blatt von ihm, ein Boot auf einer Schiffswerft, mit Sepia gewaschene Kreidezeichnung, ist der Entwurf für eine Radierung (Nr. 84; nicht bezeichnet). Von selteneren Landschaftern nennen wir noch H. Breeckervels, von dem eine Federzeichnung mit einer Ruine und einem schlafenden Manne im Vordergrunde zu sehen war (Nr. 19; H. B. aneinander bezeichnet) und einen gewissen Beresteyn, dessen Bekanntschaft man aus zwei Waldlandschaften machen konnte, ebenfalls Federzeichnungen, von denen das Blätterwerk dichter Bäume nicht ohne Feinheit der Zeichnung war (Nr. 15). Außerdem waren S. de Vlieger mit zwei Waldlandschaften, von denen eine S. DE VL (VL als Monogramm) bezeichnet war (Nr. 108, lavierte Kreidezeichnung), Corn. Vroom mit drei knorrigen alten Eichen an einem Weg (Nr. 110, Federzeichnung, undeutlich signiert) und P. Molyn mit einer Winterlandschaft mit schlittschuhlaufenden Kindern vertreten (Nr. 65, leicht lavierte Kreidezeichnung). Die großen dekorativen, auf einige Entfernung besonders wirksamen Blätter von R. Roghman (Nr. 73–78, mit einer Ausnahme sämtlich lavierte Kreidezeichnungen), Ansichten von Schlössern in der Nähe von Leiden, waren hauptsächlich von topographischem Interesse; dasselbe galt von einer Ansicht des Schlosses Oud-Teylingen, einer Zeichnung von J. v. d. Ulft (Nr. 90), dessen Spezialität im allgemeinen römische Prospekte sind.

Es erübrigt noch die Bildniszeichner zu erwähnen. Der bedeutendste davon war zweifellos Cornelis de Visscher, von dem die alte behäbige Frau mit ihrem Gesangbuch in der Hand, in einem breiten Lehnstuhl sitzend, eine treffliche Probe war (Nr. 107; Versteigerung Fr. Muller, Juni 1910; Kreidezeichnung mit Tusche überarbeitet). Ein lebensvolles Porträt war auch das im Katalog als das Brustbild eines unbekannten jungen blonden Mannes aufgeführte Werk, das C. de Visscher bezeichnet war (Nr. 106, dieselbe Technik wie Nr. 107); dieser junge Mann ist kein Geringerer als der Maler Philips Wouwerman. Eine Wiederholung der Zeichnung, aber ohne Signatur, befindet sich im Amsterdamer Kupferstichkabinett. Eine dritte Arbeit von C. de Visscher, das Brustbild eines älteren Herrn in Seitenansicht, war fragenderweise als ein Porträt des Abraham Ortelius verzeichnet (Nr. 105, Kreidezeichnung auf Pergament). Von dem Leidener David Bailly waren zwei gut gezeichnete Medaillonporträts zu sehen, die auch wegen der dargestellten Personen von Interesse waren, Brustbildnisse des Nic. Reigersbergen (des Schwagers von Hugo de Groot) und seiner Gemahlin (voll bezeichnet und 1626 bezw. 1628 datiert; Nr. 10 und 11, getuschte Federzeichnungen; Versteigerung Muller, Juni 1912; Versteigerung v. d. Willigen 1874). In dem dritten Bildnis von Bailly, dem Brust-

bild eines jungen Mannes (Nr. 13, Federzeichnung), das 1623 datiert war, könnte man geneigt sein, ebenfalls den Nic. van Reigersbergen zu sehen; jedenfalls besteht zwischen beiden eine starke Familienähnlichkeit; auf der zuletzt genannten Zeichnung trägt der Jüngling noch keinen Schnurrbart, der aber auch auf dem Bildnis von 1626 noch recht dünn ist. Dann waren von dem seltenen G. de Heer die Bildnisse eines Herrn und einer Dame zu sehen, solide und sehr sorgfältige, aber in der Auffassung nüchterne Zeichnungen in Punktiermanier, die voll bezeichnet und 1634 datiert waren (Nr. 61 und 62; Versteigerung Muller, Juni 1910, Nr. 164). Die Figuren sind in eine Landschaft hineingestellt, vor der sie als Riesen erscheinen; sehr minutiös, mit der Liebe eines Stillebenmalers ist der Boden mit einigen Blattpflanzen im Vordergrund behandelt; auf dem männlichen Bildnis sind unten vorn ein akkurat gezeichneter Schmetterling und ein Hirschkäfer angebracht; auf dem weiblichen kriecht eine Schnecke. Zum Schluß erwähnen wir noch zwei Porträtstudien von L. v. d. Cooghen (Nr. 37 und 38), von denen der Knabenkopf auf einer Versteigerung bei Muller (Juni 1912, Nr. 371) vorkam, und ferner eine kleine Silberstiftzeichnung von D. de Blieck, das Bildnis des Guilielmus Teelingius, bezeichnet und 1649 datiert, eine sehr gewissenhafte Kopie nach dem Bildnisstich von P. de Jode von 1621 (Nr. 16, Versteigerung Muller, Juni 1912, Nr. 332). *M. D. H.*

NEKROLOGE

Herbert Horne †. Im Laufe des April ist der englische Kunstschriftsteller Herbert Horne in Florenz einem schweren Leiden, das seit Jahren sein Leben gefährdete, erlegen. Mit ihm verschwindet eine im Kunstleben der Stadt überaus charakteristische Erscheinung, ein Mann von seltener Vielseitigkeit der Anlagen und Interessen. Von Beruf Architekt — ein Kirchenbau in London, der von ihm herrührt, wird sehr gerühmt —, mit dichterischen Neigungen, die eine Zahl feiner Poesien zeitigten, hatte er sich vor mehr als zwanzig Jahren der Kunstforschung zugewandt. Den Florentiner Malern des Quattrocento galt seine unermüdliche Forschung, aber es vermochte ihm nicht zu genügen, auf stilkritischem Wege einige der Rätsel zu lösen, die trotz aller Bemühungen jeder zusammenfassenden Darstellung hemmend im Wege stehen: er war bestrebt, den Künstler und sein Schaffen auf den festen Untergrund gesicherter Tatsachen zu stellen. Die stille Arbeit des Archivforschers sagte seiner seltsam verschlossenen Natur besonders zu; er gab sich ihr mit echter Gelehrtenpassion hin. Man konnte ihn, so lange es seine schwankende Gesundheit gestattete, täglich für einige Stunden im Florentiner Staatsarchiv erscheinen sehen, wo er gebückt über deren reiche Bestände sich der oft so schwierigen Entzifferung der Dokumente des Quattrocento mit unermüdlicher Geduld hingab. Ihm stand als Ziel wohl vor Augen, die Biographien der namhaftesten Maler jener Epoche in derselben Weise systematisch aufzuarbeiten, wie es Cornel von Fabriczy für die Architekten und Bildhauer des gleichen Zeitraumes so erfolgreich geleistet hat. Ein außerordentlich großes Material ging im Lauf der Jahre durch seine Hände und lohnte mit reichen Funden die hingebende Mühe; veröffentlicht aber wurde von Horne verhältnismäßig Weniges, Fragmente. Denn es lag in seiner eigentümlich zähen Art begründet, daß er nie etwas in Druck geben mochte, bevor nicht das Ergebnis vollständig gesichert war; wenn ein Glied nur in der Kette der Beweise fehlte, so mochte er lieber warten und weiter spüren, um das Fehlende noch beizubringen.

Daher ist die Zahl der Arbeiten, die er veröffentlicht hat, nicht allzu groß; aber jede bedeutet eine wahrhafte Bereicherung unseres Faches. Nur eine große Arbeit ist darunter, sein Monumentalwerk über Botticelli, von dem aber nur der erste Band erschienen ist; der zweite Band, der das gesamte Urkundenmaterial beibringen sollte, ist nicht veröffentlicht worden. Große zusammenfassende Arbeiten lagen Horne nach seiner Wesensart nicht; er hatte zu viel Freude an feiner Ziselierarbeit und knüpfte am liebsten an ein einzelnes Werk an, um daran seinen kritischen Scharfsinn zu erweisen. Diese kleinen Arbeiten sind dann freilich Meisterstücke unserer Fachliteratur geworden; als Beispiele nenne ich die Abhandlungen über die »Anbetung der Könige« von Botticelli in den Uffizien oder über die Schlachtenbilder von Uccello, die beide in der Monthly Review erschienen sind. Oder er faßte zusammen, was er über einen bestimmten Künstler im Laufe der Jahre gefunden hatte; so die Dokumente über Giovanni del Pote. Ein schöner Fund im Archiv des Hospitals von S. Maria Nuova förderte ein unbekanntes zweites Buch »Ricordi« von Alesso Baldovinetti zutage, das er mit einem gelehrten, den Stoff erschöpfenden Kommentar im Burlington Magazine veröffentlichte. Im Laufe der Jahre hat er überhaupt in dieser führenden englischen Kunstzeitschrift, deren Redaktion er als Komiteemitglied angehört hat, seine Forschungen mitgeteilt; denn er mochte nie etwas in einer anderen Sprache, als der einzigen, die er selbst beherrschte, herausgeben[1]). Noch in der Novembernummer vergangenen Jahres hat er an jener Stelle einen Aufsatz über das Spätwerk Botticellis, die Kommunion des hl. Hieronymus, das aus Florentiner Privatbesitz an das Metropolitan Museum in New York gelangt ist, erscheinen lassen, der wohl sein letzter gewesen ist.

Außer dem Botticelli-Werk liegen m. W. nur zwei Arbeiten von Horne in Buchform vor. Die eine ist Vasaris Biographie Leonardos mit kritischem Kommentar (London 1903), schlechthin die ideale Lösung einer solchen Aufgabe, mit dokumentierten Angaben alles Notwendigen, aber unter weiser Beschränkung darauf; die andere ein Neudruck von Albertinis Memoriale[2]). Aber diese letztere Arbeit verdankte einer anderen Neigung Hornes den Ursprung, seiner Freude am künstlerischen Buchschmuck und dem Bestreben, diesen wieder auf die Höhe zu bringen, welche die Buchausstattung in der von ihm so bewunderten Epoche des Quattrocento eingenommen hatte. Das kleine Heft hat den ganzen künstlerischen Reiz eines alten Druckwerks; in Typen und Satzbild bietet es eine vollkommene Leistung, und für beides war der Herausgeber verantwortlich, denn Herbert Horne hatte die wahrhaft klassische Antiqua für den Verlag von Chatto und Windus entworfen. Und in seiner Type ist auch sein Botticelli-Werk gedruckt, so daß diesem auch als Monument des Buchdrucks ein bleibender Wert gebührt — in der Kunstgeschichte ein wohl einziger Fall, daß der Autor die Typen selbst entworfen hat.

Wie denn überhaupt die künstlerische Neigung sein ganzes Leben durchzog und ihm den schönsten Gehalt gab. Er hatte den Wunsch, die beiden Dinge, denen er mit Passion anhing, gewissermaßen in einem Denkmal zu vereinigen und dieses dann als Legat der Nachwelt zu hinterlassen. Jahre

1) Soviel ich weiß, hat er einen einzigen Beitrag in einer nicht-englischen Zeitschrift erscheinen lassen, aber auch diesen in seiner Muttersprache: den Kommentar zu Vasaris Biographie des Jacopo da Casentino in Band VI der Rivista d'arte.

2) Nachträglich finde ich, daß er 1891 einen illustrierten Katalog von Stichen nach Gainsborough und Romney hat erscheinen lassen. Das war vor der Zeit, daß er sich ganz der Neigung für das Florentiner Quattrocento hingab.

hindurch ging er mit der Absicht um, einen der köstlichen kleineren Familienpaläste des Quattrocento, an denen die Arno-Stadt so reich ist, in seinen Besitz zu bringen, um ihn wieder in seinen ursprünglichen Zustand zu versetzen und mit Kunstwerken der Zeit zu beleben. Endlich fand er nach langem Suchen in einem Eckhaus der Via dei Benci das Objekt, wie er es wünschte — wenn auch vernachlässigt, durch Einbauten entstellt, wie so viele dieser Monumente. Nun machte er sich mit der gleichen Beharrlichkeit, die dem Forscher eigen war, daran, die späteren Verunstaltungen zu entfernen. Seine praktische Erfahrung als Architekt kam ihm zugute; das Glück begünstigte seinen Eifer; ein köstlicher Hof mit feinen Kapitellen, der große Raum des Erdgeschosses mit den Konsolen in Pietra serena, alte Balkendecken, ein wundervoller großer Saal im oberen Stockwerk traten zutage; an der feinen Zierkunst glaubte er Giuliano da San Gallo als Meister seines Palastes zu erkennen. Jeden Tag, wenn es sein immer ungünstiger sich gestaltender Zustand erlaubte, war er in seiner Palazzina zu finden, um den Arbeitern Weisungen zu geben und ihr Tun Schritt für Schritt zu verfolgen. Es war eine Freude für die wenigen, denen er den Einblick gestattete, ihn die Einzelheiten des Bauwerks erläutern zu hören; vor seiner Schilderung entstand dann das alte Haus wieder wie ein lebendiges Ganzes.

Aber nun sollten die Mauern auch einen würdigen Inhalt in sich aufnehmen, und dieser Idee galt eine unermüdliche Sammlertätigkeit, die schließlich sein Junggesellenheim im obersten Stock eines Hauses am Lungarno degli Archebusieri, von dem aus man einen herrlichen Blick über die Oltr'Arno-Seite der Stadt genoß, zu einem wahren Magazin werden ließ. Fast täglich wanderte er in den Morgenstunden, bevor er ins Archiv kam, bei den kleineren Antiquaren und Vermittlern herum, die ihm auch, da sie seine Sammelleidenschaft kannten, manch wertvolles Stück ins Haus brachten; sein geschultes Auge erkannte im Trödel das Wertvolle: er hat eine Fülle interessantester Stücke zusammengebracht. Wie konnte er sich freuen, wenn ihm ein guter Fang gelungen war; so als er ein paar Stühle des Quattrocento aus dem Besitz der Strozzi in seine Hände brachte. Auch dekorative Stücke aller Art, Türen etwa, kaufte er, wo sich Gelegenheit bot, immer im Hinblick auf sein Haus. Und zu dem Mobiliar kamen die Werke der Plastik und der Malerei, die allmählich seine Räume zu füllen begannen. Ein kunsthistorisch wichtiges, auch durch seine Größe bedeutsames Bild darunter, ein Spätwerk von Gozzoli, mit einer Darstellung der Kreuzigung; im übrigen überwog das Trecento in seinem Besitz. Ein besonderer Glücksfall brachte ihm ein Tondo von Piero di Cosimo (im Originalrahmen) ins Haus. Aber als den bedeutsamsten Fund betrachtete er selbst den eines Marmorkopfes von Desiderio, den er bei einem kleinen Händler als Kopie nach der Antike erworben hatte. Übrigens war er alles andere als einseitig in seinen Sammlerneigungen: Bücher, Manuskripte, Zeichnungen (unter denen Horne ein paar prächtige Stücke besaß), Medaillen, Plaketten zeigte er in guten Stunden dem Besucher, indem er hier und da eine Schublade oder die Tür eines alten Schrankes öffnete.

Es ist die Tragik dieses der eindringenden Beschäftigung mit dem Florentiner Quattrocento gewidmeten Lebens, daß er das letzte Ziel, das er erstrebte, nicht erreicht hat. Er hat das Haus, das er mit so viel Verständnis wiederherstellte, nicht mehr durch die zahlreichen Gegenstände seines Sammeleifers belebt gesehen und das hübsche Quartier mit der Loggia im oberen Stockwerk nicht bewohnen dürfen. Aber er hat vorschauend für sein Werk gesorgt, das laut einer Verfügung mit seinem künstlerischen Nachlaß in öffentlichen Besitz übergeht. Wir hoffen, daß er die Ausführung seines Willens zuverlässigen Händen anvertraut hat, und daß sein Werk, wie er es sich gedacht, einst vollendet, von dem feinen Geschmack des Sammlers und dem tiefen Verständnis des Forschers beredte Kunde ablegen wird. Und so möge auch sein literarischer Nachlaß, die reichen unveröffentlichten Schätze, die er gelegentlich wohl Freunden zeigte, den Besten anempfohlen sein! *Gronau.*

Am 10. Mai ist in Wien der Maler **Max Kurzweil** plötzlich gestorben (geboren 1867 in Bisenz in Mähren). Als feinfühliger und redlich strebender Künstler hat er ein für manches der jüngeren Talente Österreichs typisches Schicksal in besonders charakteristischer Form erlebt. Der frische impressionistische Naturalismus, in dessen Zeichen die Sezession begründet worden war, hat ihn nicht lange befriedigt; in Klimts dekorativer Vornehmheit glaubte er dann seinen Halt zu finden. Aus diesem Hort warfen ihn dann die starken neuen Bestrebungen, die man als synthetisch zu benennen pflegt und mit dem Namen Cézannes am eindringlichsten kennzeichnen kann. Kurzweil war nicht mehr jung genug, sich dieser Welle unbefangen und rückhaltlos hinzugeben; er hat um eine innerlich ehrliche Lösung schwer gerungen, und unter der ungenügenden Erreichung dieser unzweifelhaft tief gelitten. Dem südlichen Meer, dessen Kraft und Glut wiederzugeben er stets von neuem gekämpft hat, galt seine letzte Arbeit; im Auftrag des Kriegspressequartiers war er im Kriegsgebiet an der Adria tätig.

WETTBEWERBE

In dem **Wettbewerb für Heldenhaine,** den der Beratungsausschuß für Heldengräber in Ostpreußen ausgeschrieben hat, hat das Preisgericht die Entscheidung gefällt. 253 Entwürfe waren eingegangen. Den ersten Preis erhielt Architekt W. Koch-Berlin-Friedenau, den zweiten Regierungsbaumeister Böttger-Königsberg, den dritten Architekt Brücke-Laage i. M., den vierten die Architekten Fähler und Rainer in Offenbach a. M. Zehn Entwürfe wurden angekauft.

AUSSTELLUNGEN

Leipziger Jahresausstellung 1916. Auch der Verein Leipziger Jahresausstellung (»Lia«) hat sich, in dieser Zeit der allgemeinen Wiederbelebung des künstlerischen Interesses, zu einer kleinen, aber äußerst dankenswerten Kunstschau entschlossen. Die Mitglieder dieser Vereinigung zeigen zum erstenmal seit geraumer Zeit neuere und ältere Leistungen, wobei die Graphik wieder ein bedeutsames Wort mitspricht. Von Klinger finden wir einen weiblichen Studienkopf aus der Gussow-Periode des Meisters, auffallend malerisch behandelt, und von einer nur etwas ins Kühle abgeschwächten Leiblschen Tonigkeit. Unter den neueren Werken imponiert die Richard Strauß-Büste durch die selbstverständliche Sicherheit der Arbeit und ungesucht bedeutende Auffassung. Um Klinger scharen sich die Jüngeren, wie Horst-Schulze, Tiemann, Rentsch, Steiner-Prag mit überwiegend landschaftlichen Bildern: duftig-weiche Luftstimmungen von der belgischen Küste von Tiemann und seinem begabten Schüler Hans A. Müller, behagliche holsteinische Landhäuser von Steiner-Prag, idyllisch verträumte Flecke aus dem Saaletal von Horst-Schulze und die für Rentsch so charakteristischen koloristischen Landschaftsprobleme. — C. W. Bergmüller zeigt einige malerisch tüchtige Leistungen, darunter besonders das charaktervolle Bildnis seiner Gattin.

Mit graphischen Arbeiten treten hervor Max Seliger (ausgezeichnete Porträtköpfe von sprechender Frische und Lebendigkeit), Bossert, für dessen Bewertung die ausgestellten Arbeiten ein äußerst glücklich gewähltes Material

bieten und Erich Gruner (neben den schon bekannten geistreich virtuosen Linoleumschnitten, Blätter aus der neuen Radierungsfolge »Krieg«).

Etwas zufällig wirkt die Auswahl der nichtleipziger Kunst, doch gibt wenigstens die Kollektion der Graphik einen nicht ungeschickten Querschnitt der wertvollsten zeitgenössischen Produktion. Wir sehen Liebermann, Slevogt, Corinth in einigen ihrer besten Arbeiten, vorzügliche, lebenswarme Akte und die bekannten Radierungen von Meid, witzige Holzschnitte von W. Klemm, »Kriegsgraphik« von Willi Geiger und A. Schinnerer, die für diese jetzt in Mißkredit geratene Gattung wieder zu interessieren vermag, die famosen Improvisationen von Mayershofer u. a.

Während die »Lia« 1913 der modernsten Richtung aufs freigebigste Raum gelassen hatte, beschränkt sich die neue Ausstellung auf wenige Vertreter der extremen Tendenzen. Davon könnte man Pascin und Melzer schon nahezu als Klassiker ansprechen. Pascins hohe malerische Qualitäten sind bekannt, und Melzer zeigt einige neuere Linoleumschnitte, die seine unerschöpfliche Erfindungsgabe auf diesem Gebiete aufs neue dartun. Keinerlei innere Abklärung zeigt der Berliner Kirchner, dessen revolutionäre Produkte aus dem friedlichen Gesamtbild am stärksten herausfallen.

Erwähnenswert ist das lebhafte Interesse, das von seiten des Leipziger Publikums der Ausstellung entgegengebracht wird, besonders die für die gegenwärtige Zeit sehr bemerkenswerte Kauflust. *Vs.*

Die Weisgerber-Gedächtnisausstellung. Die »Neue Münchner Sezession« hat, um das Gedächtnis ihres vor Jahresfrist gefallenen Führers und 1. Präsidenten zu ehren, eine umfangreiche Weisgerber-Ausstellung veranstaltet. Nicht weniger als 118 Bilder und eine große Anzahl Zeichnungen sind vereinigt und legen beredtes Zeugnis ab von dem Fleiß, der Kraft und der großen Bedeutung des zu früh dahingeschiedenen Künstlers. Zwar fehlen einige Hauptwerke: einige der besten Porträts, der »Knabe mit der Maske« und der große »Absalon«, aber man gewinnt auch ohne diese ein umfassendes Bild vom Wesen und Wirken Weisgerbers. Auch derjenige, der Weisgerber gut zu kennen glaubt, wird in dieser Ausstellung überrascht durch die Stärke der Persönlichkeit, die aus allen Werken spricht. Wenn auch bei einer solchen Veranstaltung, wo die direkten Vergleichsmöglichkeiten mit anderen Künstlern fehlen, natürlich das Urteil von vornherein für den Maler besonders günstig gestaltet, so muß man doch sagen: bei allen Mängeln und Schwächen war Weisgerber — von Franz Marc abgesehen — doch die stärkste Persönlichkeit und der talentierteste Maler unter der ganzen jüngeren Münchner Generation. Nicht so sehr die Einflüsse, die der Künstler im Lauf der Jahre, namentlich von Cézanne, erfahren hat, fallen einem hier besonders auf als vielmehr die Konsequenz des Schaffens, die Stärke, mit der er alle jene Einflüsse auf seine Art zu verarbeiten wußte. Mit besonderer Deutlichkeit zeigt die Ausstellung, daß Weisgerber seine Kunst noch viel ernster nahm, als selbst ihm Näherstehende glaubten: es wird das nämlich nicht nur durch die verschiedenen Bildfassungen der Themen, die Weisgerber besonders am Herzen lagen, bewiesen, sondern durch die zahlreichen Vorstudien, Kompositionsentwürfe in Zeichnung und Farbenskizzen. Nie hat Weisgerber über den langen Weg von der ersten flüchtig mit dem Stift festgehaltenen Idee bis zum ausgeführten Bild die Frische des Wurfes verloren, daher vielfach bei den fertigen Gemälden der Eindruck scheinbarer Mühelosigkeit. Kein zweiter unter den jüngeren Münchnern hat die große figurale Komposition des Staffeleibildes mit gleichem Erfolg gepflegt und gefördert wie Weisgerber. (Auch Marc nicht, denn bei Marc sind die Grenzen von Tafel- und Wandmalerei und Teppichkarton zu sehr verwischt.) Weisgerber hat wohl die Farbe geliebt, in den letzten Jahren sie manchmal fast spielerisch-schwärmerisch gepflegt, aber sie ward ihm niemals alleiniger Zweck. Nichts beweist dies besser als die Tatsache, daß der Künstler nie ein Stilleben gemalt hat und auch die Landschaft stets eine nur untergeordnete Rolle spielt. Im übrigen ist bei dieser Ausstellung zu bedenken, daß es sich hier doch zum großen Teil um eine Nachlaßausstellung handelt, daß verschiedene der gezeigten Hauptstücke noch von der von Weisgerber ersehnten Vollendung nicht unerheblich entfernt sind wie die großangelegte »Liegende nackte Frau in der Berglandschaft« und die »Amazonenschlacht«. Von Arbeiten aus der früheren Zeit fällt vor allem das Bildnis Pascin (1906, Elberfelder Museum) auf, von einer bestrickenden koloristischen Süßigkeit. Die Sebastians- und Jeremiasbilder haben mit der Zeit nichts von ihrer Stärke verloren, und die große »Vorstadt« wie der »Akt am Balkon« erwiesen sich auch auf dieser Ausstellung als die beiden in sich abgeschlossensten Schöpfungen aus Weisgerbers späterer Zeit. Besonders hingewiesen sei zum Schluß noch auf die Skizze »Nackte Frau in einer Seelandschaft« und den malerisch außerordentlich reifen »Bauer zu Pferd«. *A. L. M.*

Wien. In der **Galerie Arnot** stellt ein junger Schweizer, Hans Trudel, aus, den es von irgend einer kleinen Stellung im Maschinenbau zur Kunst hingetrieben hat. Ein heute typischer Fall. Nicht von der vollendeten Beherrschung des Handwerklichen, die sie zur raffiniertesten Ausformung ihres Weltbildes befähigte — wie die letzte Generation — kommen jetzt die jungen Künstler her, sondern weil ein Chaos von Gedanken und Formen in ihnen Gestaltung heischt. Wie jene bisweilen abgebrauchte Ideen in neue, lebendige, persönliche Formen gossen, meinen diese für die neuen Gehalte ihrer Kunst mit den Ausdrucksmitteln ihr Auslangen zu finden, die sie fertig von ihren Vorgängern übernehmen. Im vorliegenden Fall hat zweifellos Hodlers monumentale Kunst einem nach Worten ringenden Verlangen die Sprache verliehen. — Hans Trudels Phantasie ist erfüllt von der Märchenwelt des modernen Ingenieurs; ungeheure Naturkräfte, die der Menschengeist bändigt, vor allem der älteste Menschheitstraum, den die Gegenwart zu verwirklichen beginnt, die Luftschiffahrt, das sind die Themen, die in ihm spuken. In großen Wandbildern sucht der Ehrgeiz des Anfängers sie zu bannen. Aber diesen muskelbeladenen Leibern fehlt der Funke, der lebendig macht; diesen Phantomen mangelt die Überzeugungskraft organischen Wachstums. Diese Werke, denen gedankliche Kühnheit und ein gewisser Sinn für großen Rhythmus achtungsvolle Aufmerksamkeit sichert, sind ohne Halt und ohne Wurzeln, die Beschränkung fehlt, die erst den Meister macht. Wo Hodler ähnliches schuf, ist ihm die Rücksicht auf die Wand, die architektonische Bindung die Fessel, die dem Künstler die Freiheit gibt; die wuchernde Gestaltenfülle Trudels kennt solche Selbstzucht nicht, sie ist nur aus dem Geist geboren und schweift zügellos durch die Traumwelten dahin. Keine monumentale Malerei, sondern regelrechte Gedankenkunst; über Hodler und durch Hodler hindurch auf Ahnherren wie Wilhelm Kaulbach zurückweisend, der das Wunder seiner Zeit, das Dampfroß, allegorisierte. Einheitlicher wirkt Trudel daher im Gebiet seiner Griffelkunst, wo den Gedanken ein freierer Tummelplatz geboten ist; in Graphiken und Zeichnungen erreicht seine sprudelnde Erzählerlust zuweilen eine Eindringlichkeit, die an die Wucht altdeutscher Holzschnittillustration erinnert. In den letzten

Jahren ist Trudel Bildhauer geworden. War es selbsterkannte Notwendigkeit, seinem starken Wollen eine festere Unterlage zu schaffen oder fremder Einfluß, er wurde Schüler eines »gemilderten Naturalisten«, Eduard Hellmers. Hier sind zwei Gegensätze zu Unheil oder Heil aneinandergeraten; jedenfalls sind die Plastiken, die Trudel ausstellt, vorläufig bloßer Kompromiß. Männer- nnd Frauenakte in starken Affekten, deren tief ergrübelte Motivierung nicht im Entferntesten zur Form geworden ist. Schülerwerk im besten Sinn, Versuche eines, der sich müht und quält. Trudel muß sich selbst wie Pegasus im Joch vorkommen; wenn wir ihm bei einer Ausstellung wiederbegegnen, ist hoffentlich der Tag gekommen, da diese harte Schule ihre Früchte trug. — Das Widerspiel zu Trudel — Pendant und gleichzeitig Gegensatz — bildet der Bildhauer Gustinus Ambrosi, der bei Heller ausstellt. Der Gestaltenfülle, die chaotisch und gedankenbeschwert in ihm gärt, will er nicht mit den tastenden Griffen eines Halb-Dilettanten, Halb-Anfängers Herr werden, sondern mit der hurtigen Fingerfertigkeit eines talentierten Virtuosen. Beides ist nicht so verschieden, wie man meinen könnte; hier wie dort fehlt das ringende Durchdringen des Stoffs, das die literarische Idee zum künstlerischen Gedanken macht. Die Porträtbüsten Ambrosis von Künstlern und Literaten sind konventionell, nicht nur in der Formenbehandlung, sondern auch in der geistigen Interpretation, es sind die großen Männer der illustrierten Journale. Die anderen Werke, lauter Kains und Erschaffungen Adams und Höllenstürze — welcher junge Künstler darf sich heute mit weniger abgeben! — sind bei aller aalglatten Technik rein literarisch, Strandhafer, dessen Wurzeln nirgends in die Tiefe dringen, die Kraft verleiht, Gipskunst ohne Zucht und Zukunft. *Hans Tietze.*

Hamburg. Die **Galerie Commeter** hat in ihren sämtlichen Ausstellungsräumen **Emil Nolde** in ausgedehntester Weise das Wort zugeteilt. Daß sie in ihrer Ankündigung den entschuldigenden Vermerk hat einfließen lassen, daß es für den, »der künstlerisch sehen gelernt, nichts Häßliches mehr gibt«, läßt vermuten, daß die Ausstellerin die in so überreichem Maße gewährte Gastfreundschaft nicht ganz unbedrückten Herzens übt. Und in der Tat, bei aller Anerkennung von dem Recht und dem Wert alles Eigenpersönlichen in der Kunst, kann man nicht über die Frage hinwegkommen, ob das Sehen des Nur-Häßlichen und dessen Wiedergabe in einer allem formal Schönen strikte widersprechenden Art der Darstellung auch unter völlig veränderten Verhältnissen — der Ausstellung ist eine große Anzahl von farbigen und schwarz-weißen Blättern als Frucht einer von dem Künstler nach Neu-Guinea unternommenen Reise einverleibt — immer noch als »künstlerische Eigenart« und nicht vielmehr als Produkt einer Manier gewordenen Einseitigkeit genommen werden muß, die auch das Gute in der Natur dieses Künstlers gefährdet. *h. e. w.*

Im **Berliner Kunstgewerbemuseum** sind gegenwärtig die Berliner Wandteppiche aus dem Jahre 1714 ausgestellt, die der Reichstag vor dem Kriegsausbruch auf Anregung des Ministerialdirektors Lewald zur Ausstattung des Präsidialgebäudes angekauft hatte. Es ist eine zusammengehörige Folge von sechs Teppichen verschiedener Größe, die zusammen eine Wandfläche von 16 m Breite und 3 m Höhe bedecken. Die sehr farbenreichen Darstellungen sind dekorativ von jener Art, die seit der Renaissance als »Grotesken« bezeichnet werden: luftig leichte Architekturen, verbunden mit Blumen in Vasen und Gehängen, Bändern, Weinranken, gliedern die Flächen, die von Figuren kleinen Maßstabs in orientalischen Gewändern, Seiltänzern, Musikanten, Komödianten und exotischen Tieren belebt sind. Auf den vier schmalen Teppichen der ausgestellten Folge sind unter zeltartigen Baldachinen die vier Jahreszeiten in statuarischer Haltung dargestellt. Der größte dieser Teppiche trägt noch die volle Bezeichnung des Verfertigers: »Barraband à Berlin 1714«. Der Tapetenwirker Jean Barraband II, gebürtig 1677 aus der Tapisseriestadt Aubusson in Mittelfrankreich, gehörte zu den protestantischen Kunsthandwerkern, die der Große Kurfürst nach der Aufhebung des Edikts von Nantes nach Berlin gezogen hatte. Er betrieb hier, zuerst am Lustgarten, dann in der Akademie, eine Teppichwirkerei, die schon 1699 zwei Teppichfolgen an den kurfürstlichen Hof lieferte. Ihre Glanzzeit begann 1714, als der erste Tapetenwirker des Hofes, Pierre Mercier, Berlin verließ, um in sächsische Dienste zu treten. Jean Barraband starb in Berlin 1725, seine Manufaktur wurde von Charles Vigne noch weiter geführt. Die Erfindung der geistreichen Grotesken der im Kunstgewerbemuseum ausgestellten Teppichfolge kann Barraband nicht für sich in Anspruch nehmen; sie sind vielmehr, auch in den Farben, ziemlich getreue Wiederholungen von gleichzeitigen französischen Wandteppichen aus der Manufaktur von Beauvais. Die technische Ausführung aber macht dem Berliner Teppichwirker alle Ehre; sie wird allen zeichnerischen und farbigen Feinheiten der Vorlage vollkommen gerecht und bleibt hinter den französischen Gobelins kaum zurück. Die Teppiche des Reichstags, von W. Ziesch gereinigt und wieder instand gesetzt, sind die einzigen bisher bekannt gewordenen Erzeugnisse der Berliner Manufaktur Barrabands und deshalb überaus wertvolle Dokumente für die Geschichte des Kunsthandwerks in Berlin. Da die Gefahr bestand, daß sie ins Ausland verhandelt würden, hat der Reichstag mit ihrer Erwerbung in dankenswertester Weise praktischen Denkmalschutz getrieben.

SAMMLUNGEN

Ein Vermächtnis an die Galerie in Dublin. Wie aus einer Mitteilung in der Januar-Nummer der Rassegna d'arte hervorgeht, hat der mit der Lusitania verunglückte Direktor der Galerie in Dublin Sir Hugh Lane dieser Sammlung den wichtigsten Teil seines Kunstbesitzes hinterlassen. Der Verstorbene, eine im Londoner Kunsthandel wohlbekannte Persönlichkeit, besaß einen nicht gewöhnlichen Geschmack und hatte in seinem Haus in Chelsea eine Reihe bedeutender Gemälde vereinigt, die, mehrere Jahrhunderte umfassend, meist durch besondere malerische Qualitäten ausgezeichnet waren. Man spürte, wenn er sie zeigte, die passionierte Ader des Sammlers in ihm; wie denn schon seine Erscheinung auf das künstlerische Feingefühl des Mannes schließen ließ. Unter den vorzüglichsten Stücken, die jetzt die Sammlung in Dublin zu bereichern bestimmt sind, ragen zwei venezianische Bildnisse hervor: das eine, von alters her berühmt, war lange verschollen, bis es in Montreal wieder auftauchte, das Porträt des Kardinals Antonio del Monte von Sebastiano del Piombo, aus der besten Zeit des Meisters, der selten dem Raffael so zum Verwechseln nahe gekommen ist, wie hier; das zweite, ein meines Wissens unbekanntes Bildnis von Tizian, das, wenn man einer darauf angebrachten, wohl späteren Inschrift trauen darf, den Grafen Baldassare Castiglione darstellt. Ob ein zweites tizianisches Porträt, eine Skizze zu einem Bildnis Philipps II., sich noch im Nachlaß befindet, scheint zweifelhaft, da es in dem angeführten Artikel nicht erwähnt ist. Von primitiven Italienern wird ein bezeichneter Bartolomeo Vivarini genannt, sowie dekorative Schlachtenbilder von Uccello (?). Unter den Holländern Rembrandts

Bildnis einer jungen Frau, um 1633 gemalt, früher bei Madame Pereire in Paris (Bode II, T. 92) und ein großer E. de Witte, in der Komposition ganz verwandt dem einen Hamburger Bild; unter den Franzosen des 18. Jahrhunderts Chardin und Greuze, unter den Engländern Gainsborough mit drei Bildnissen und (täuscht mich meine Erinnerung nicht) Hogarth. Nicht viel, aber eigentlich nur Gutes.

Ferner fallen der Sammlung eine Reihe von modernen Bildern zu, darunter das Porträt des Stifters von Sargent; eine Zahl von 36 modernen Franzosen aber, unter denen die besten Namen erscheinen, erhält die Londoner National Gallery, die sie schon seit einiger Zeit als Leihgabe ausstellen durfte, zum Zweck der Gründung einer Galerie moderner Kunst des Kontinents, die in London noch fehlt. So hat dieser feinsinnige Mann seinem Vaterland ein wahrhaft glänzendes Vermächtnis ausgesetzt, das sein Andenken dauernd zu erhalten bestimmt ist. *Gronau.*

FORSCHUNGEN

Das Datum von Carpaccios Glorie der hl. Ursula in der venezianischen Akademie macht B. Berenson im Januarheft der »Rassegna d'arte« zum Gegenstand einer methodisch interessanten Besprechung. Das Gemälde, das den Altar der »Scuola« schmückte und den Mittelpunkt des durch den berühmten Zyklus geweihten Raumes bildete, trägt außer dem Namen des Künstlers die Jahresangabe 1491. Ohne deren Echtheit zu bestreiten, glaubt der Verfasser das Bild um rund zwanzig Jahre später datieren zu müssen; er will es in die Zeit rücken, in der etwa Carpaccios schönstes Altarbild, die ursprünglich in San Giobbe, jetzt in der venezianischen Akademie bewahrte Darbringung im Tempel (um 1510) entstanden ist. Eins der lediglich stilkritischen Argumente des Verfassers weist auf die vor Jahren zuerst von Colvin nachgewiesene Tatsache hin, daß Carpaccio sich hier für die zwei, Maria begleitenden Frauen derselben Studienblätter in der Sammlung Gathorne-Hardy bediente, die ihm bereits für zwei Frauengestalten, die links von der hl. Ursula knien, gedient hatten. Berenson hält, ohne die Möglichkeit, daß der Künstler Studien des Jahres 1491 noch einmal 1510 verwandt habe, auszuschließen, dies für unwahrscheinlich: Studien, die für mehrere Werke eines Meisters gedient haben, seien erst entstanden, als diese sämtlich in seinem Innern vorhanden waren, wie sich dies an zahlreichen Fällen bei Leonardo und Michelangelo, bei Sarto und Pontormo nachweisen lasse. Als fernere Gründe dienen ihm: der Ausdruck sentimentaler Ekstase der Hauptfigur fände sich nirgends sonst im ganzen Zyklus, ebensowenig im Zyklus von S. Giorgio, auch wo sich Gelegenheit dazu geboten hätte. Die gleiche und noch stärkere Sentimentalität beobachtet man an den Köpfen der anbetenden Frauen, deren eine rechts eng verwandt dem Kopf des hl. Sebastian auf dem Altarbild in Capo d'Istria um 1516 erscheint. Noch gesteigert ist dieser Ausdruck bei dem hl. Stephanus des Stuttgarter Bildes von 1520[1]). Die um die Heilige flatternden Engel — ein spätes Motiv, das Correggio und Lotto präludiert — finden sich nur ein einziges Mal bei Carpaccio wieder, auf dem Fries unter der Madonna in der Schiavoni-Kirche, von etwa 1510. Eine einzelne Reiterfigur des Hintergrundes begegnet auf mehreren Bildern der Zeit um 1508 von neuem. Ebenso spricht ein der Tracht entnommenes Argument zugunsten späterer Datierung: die Art, wie das Haar mehrerer anbetender Frauen in Chignonform angeordnet ist, findet sich in der venezianischen Kunst zuerst auf einem 1505/6 datierbaren Bild, vielleicht von Sebastiano, in Treviso. Und so ist das Haar bei dem jüngsten der drei Porträtköpfe links in einer Weise angeordnet, die typisch »giorgionesk« ist, also auch einer Zeit angehört, die kaum vor 1505 anzusetzen sein wird.

1) S. die Anmerkung in Langes Stuttgarter Katalog, 2. Auflage, 1907, Nr. 452.

Alle diese Gründe bestimmen den Verfasser zu der Annahme, daß das Sankt Ursula-Altarbild um 1510 entstanden sein muß. Für die Datierung 1491 weiß er keine Erklärung; der Vermutung, er habe das Datum des Beginns des Werkes festhalten wollen, widerspricht die Datierung 1490, die das Bild der »Ankunft in Köln« trägt. B. macht sich zur Erklärung die Annahme Ludwigs, dieses sei nicht ursprünglich für die Serie bestimmt gewesen, zu eigen. — Eine Überprüfung dieser Gründe mit Hilfe reichen Abbildungsmaterials ergibt deren Stichhaltigkeit. Ich bemerke, daß nicht nur eine Reiterfigur des Hintergundes, sondern drei (bei zweien sind allerdings die Beine der Pferde von der Linie des erhöhten Bodens überschnitten) zu wiederholten Malen von Carpaccio benutzt worden sind. So finden sich zwei — der nach rechts reitende Orientale und neben ihm haltend ein zweiter, von vorn gesehen, mit Streitaxt in der Rechten — nahezu identisch auf dem Bild, wie Sankt Georg die Heiden tauft, aus der San Giorgio-Serie, 1508 oder später; durch eine andere Reiterfigur getrennt kommen sie auf dem Berliner Bild der Stephans-Serie (1511 datiert) vor, woselbst sich der erstgenannte Reiter im Hintergrund rechts noch ein zweites Mal findet. Galoppierende Orientalen, wie sie auf dem Ursulabild zweimal erscheinen, werden auf dem Bild der Stephanus-Serie in Stuttgart (1520) wiedergefunden. Diese Figuren sucht man vergebens auf dem gesamten Ursula-Zyklus, trotzdem an Hintergrundsfiguren hier wahrlich kein Mangel ist. Was die vom Verfasser gemachte Beobachtung bezüglich der Haartracht der Frauen angeht, so stimmt die späte Datierung zu den beiden Beispielen, die Ludwig in seinem Aufsatz über den »Venezianischen Hausrat« (Italienische Forschungen I, p. 275/6) dafür beibringt. Auch die sonstigen Argumente, sei es allgemeineren, sei es speziellen Charakters, erweisen sich als stichhaltig, so daß man sagen muß, würde man das Bild allein auf Grund stilkritischer und kostümgeschichtlicher Kritik datieren, so dürfte der späte Ansatz, den Verf. vorschlägt, unzweifelhaft anzunehmen sein. Allen diesen Gründen steht die Datierung auf dem Werk entgegen; sie läßt sich nicht beiseite schieben und bietet der Erklärung die größte Schwierigkeit. Dadurch wird dieser Fall methodisch so interessant, als wichtig. Das Problem ist, wenn auch vom Verfasser nur einseitig gelöst, so doch wenigstens gestellt und harrt weiterer Diskussion. *G. Gr.*

VERMISCHTES

Max Regers Totenmaske hat Karl Seffner in Leipzig abgenommen, die Hände hat Richard Engelmann modelliert, und Max Klinger hat den Toten gezeichnet.

Verantwortliche Redaktion: Gustav Kirstein. Verlag von E. A. Seemann, Leipzig, Hospitalstraße 11a
Druck von Ernst Hedrich Nachf., G. m. b. H., Leipzig

KUNSTCHRONIK

Neue Folge. XXVII. Jahrgang 1915/1916 Nr. 36. 2. Juni 1916

Die Kunstchronik und der Kunstmarkt erscheinen am Freitage jeder Woche (im Juli und August nach Bedarf) und kosten halbjährlich 6 Mark. Man abonniert bei jeder Buchhandlung, beim Verlage oder bei der Post. Für Zeichnungen, Manuskripte usw., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Hospitalstr. 11 a. Abonnenten der Zeitschrift für bildende Kunst erhalten Kunstchronik und Kunstmarkt kostenfrei. Anzeigen 30 Pf. die Petitzeile; Vorzugsplätze teurer.

FRITZ BURGER †

Am 22. Mai hat Fritz Burger als Artillerieoffizier vor Verdun im Kampf fürs Vaterland sein Leben lassen müssen. Erst 38 Jahre war er alt, so viel hatte er noch vor, so viel läßt er unvollendet zurück. Nicht alle waren ihm als Universitätslehrer und als schreibendem Kunsthistoriker hold. Aber heute, wo er von uns genommen ist, werden wohl auch seine wissenschaftlichen Gegner mit seinen Freunden darin übereinstimmen, daß Fritz Burger eine Persönlichkeit war, ein vollsaftiger Mensch, dem die Kunst nicht etwas war, worüber sich alles mögliche sagen und schreiben läßt, sondern der ein wahrhaftiges, enges Verhältnis zur Kunst hatte, der mit der Leidenschaft und der Begeisterung eines Apostels seine Ideen verkündete, unbekümmert darum, ob er damit Gefallen erregte oder nicht. Burger war eine durch und durch romantische Natur. Es ist das Tragische in seinem Leben, daß es bei ihm zum malenden Künstler nicht ganz langte (wenngleich er Talent zum Malen und Bildhauern besaß wie viele andere, die als Künstler sich und anderen das Leben verbittern), auf der anderen Seite er sich an den »trockenen Ton«, an wissenschaftliche Klarheit und Einfachheit nie recht gewöhnen wollte und konnte. Burger war mit fast zu vielen Talenten ausgestattet, vielseitig interessiert, für Technisches nicht weniger wie für Kunstphilosophisches, und so ist naturgemäß bei einer zu geringen wissenschaftlichen Selbstzucht ein gewisser dilettantischer Zug nicht ausgeblieben.

Eine außergewöhnliche Arbeitskraft war ihm eigen und nicht minder eine große Rednergabe. Wie er begeistert war, wußte er auch seinen Hörern Begeisterung mitzuteilen. Mit Kleinigkeiten gab sich Burger nicht ab, er ging immer aufs Ganze. Daß ein großer Zug in allem liegt, was er unternahm, wird niemand leugnen wollen. Ihm war ein älterer Meister nicht ein Mann, der so und so viele eigenhändige Werke geschaffen — das kam bei ihm in letzter Linie. Ihn interessierten die großen Zusammenhänge, Fragen, die nie so sehr die Künstlergeschichte, sondern die Kunstgeschichte betreffen. Er wollte mithelfen an dem Ausbau einer wahren Kunstwissenschaft, und wenn auch sehr viel von dem, was Burger hier geleistet, sich nicht halten kann, so kommt ihm doch das Verdienst zu, auf diesem Gebiet sehr viel und sehr viele angeregt und gefördert zu haben. Voller Ideen und geistreicher Einfälle hat er manch guten Gedanken ausgesprochen.

Fritz Burger kam 1877 in München zur Welt. Er studierte in Heidelberg bei Thode und habilitierte sich 1906 an der Universität seiner Vaterstadt. Nebenbei war er Lehrer an der Akademie der Bildenden Künste. 1904 erschien seine »Geschichte des Florentiner Grabmals«, 1907 seine Habilitationsschrift über Francesco Laurana und im gleichen Jahre »Studien zu Michelangelo«. Eine der besten Leistungen Burgers ist sein Werk über die Villen des Andrea Palladio (1909). 1912 gab er einen »Führer durch die Schackgalerie« heraus, im nächsten Jahr ein sehr diskutables Buch über die moderne Kunst: »Hodler und Cézanne«. Eine Darstellung der bayrischen Plastik ist nicht über wenige verheißungsvolle Lieferungen hinausgekommen. Torso ist auch seine auf zwei Bände berechnete »Deutsche Malerei vom Ausgang des Mittelalters bis zum Ende der Renaissance« geblieben, die ebenso wie die »Malerei und Plastik des 19. und 20. Jahrhunderts« (von der nur die ersten Lieferungen erschienen sind) einen Teil des von ihm begründeten und herausgegebenen »Handbuchs der Kunstwissenschaft« bildet. Mit großem Geschick hatte Burger für dieses groß angelegte Werk geeignete Mitarbeiter geworben, und es steht zu hoffen, daß das »Handbuch« auch nach dem Tode seines ersten Herausgebers weitergeführt wird. Burger wollte hier die ungeheuer angewachsenen kunstgeschichtlichen Materien zum erstenmal zusammenfassen und ordnen. Es war sein Plan, keine Kunstgeschichte hier zu geben, sondern eine wahrhafte Geschichte der Kunst, und die ganze Fachwelt wie auch die Künstler und Kunstfreunde haben allen Grund, Burger dafür dankbar zu sein, daß er es unternommen hat, mit einer reichen Schar von Mitarbeitern diesen Plan in die Tat umzusetzen. *A. L. M.*

NICHT VEIT STOSS, SONDERN MEISTER PAUL

Von Berthold Daun

Ein Veit Stoß ist am 13. Januar 1523 als Mitglied der Kronstadter vereinigten Tischler-, Glaser-, Maler- und Bildschnitzerzunft bezeugt. Diese Tatsache führte zu der Annahme, daß dieser Veit Stoß mit dem alten Nürnberger Meister Veit Stoß identisch sei[1]). Durch diese Hypothese kam neue Verwirrung in die Stoß-Forschung der jüngsten Zeit.

Die Kronstadter Aufzeichnung besagt nichts inbetreff der Herkunft des Kronstadter Veit Stoß. Zunächst erscheint es mir als zweifelhaft, daß der alte Nürnberger Veit Stoß, der damals schon das hohe Alter von etwa achtzig Jahren erreicht hatte[2]), die

1) Fr. W. Seraphin, Der Nürnberger Bildschnitzer Veit Stoß in Kronstadt. Korrespondenzblatt des Vereins für siebenbürgische Landeskunde, XXIX, S. 97 ff.

2) Laut Sebalder Totengeläutbuch, Nürnberg, Germ. Mus. Bibliothek, Ms. 6277, Fol. 40, ist Veit Stoß 1533 gestorben. Hat Neudörfer recht, daß der erblindete Veit Stoß ein Alter von 95 Jahren erreicht hat, wäre der Meister im Jahre 1523

weite Reise von Nürnberg nach Siebenbürgen unternommen habe. Bis zum Jahre 1523 beschäftigte den alten Meister die Schnitzarbeit am Bamberger Altar[1]). Wie dem aber auch sei, Spuren der Kunst des Veit Stoß selber habe ich in Siebenbürgen nicht auffinden können. Ob der Kronstadter Veit Stoß ein Sohn des Meisters, denn einer seiner Söhne hieß auch Veit[2]), oder ein Enkel desselben war, muß ich unentschieden lassen.

Von der Wirksamkeit der nach Siebenbürgen ausgewanderten Söhne des Veit Stoß in Schäßburg, Medias und Bergsaß wissen wir bisher gar nichts. Um so mehr muß es überraschen, daß Victor Roth versucht hat, Werke in Orten Siebenbürgens, in Mühlbach und Radeln, unter dem Namen des alten Veit Stoß zusammenzustellen[3]). Zu diesem mißglückten Versuch wurde Roth zum nicht geringen Teil durch die Hypothese des Kronstadter Aufenthalts verleitet. Loßnitzer in seinem Buche über Veit Stoß[4]) glaubte dagegen, in diesen Schnitzwerken nur so ententfernte Beziehungen zu den beglaubigten Arbeiten des Meisters Veit Stoß erblicken zu sollen, daß keins derselben mit Bestimmtheit den Söhnen, geschweige denn dem Meister selber zuzuweisen sei.

Mit so kurzen Worten dürfen jedoch diese Siebenbürgischen Altarwerke nicht übergangen werden, denn für die Stoß-Schule sind sie interessant genug; auch glaube ich, einige neue Gesichtspunkte anführen zu können.

Als hauptsächlichstes Werk deutscher Holzschnitzerei und bedeutendstes Wahrzeichen deutschen Kunstlebens nicht nur innerhalb der sächsischen Siedelung im Karpathenlande, sondern in ganz Ungarn hat Victor Roth den großen Altar in der evangelischen Stadtpfarrkirche zu Mühlbach behandelt und ihn dem Veit Stoß selber zugeschrieben, der ihn in den Krakauer Jahren 1490—1496 mit Schülerhilfe geschnitzt habe. Die stilkritische Untersuchung ergibt, daß Veit Stoß der Meister des Mühlbacher Altars keineswegs sein kann und das äußerste Datum 1496 zu früh bemessen ist. Dagegen sehe ich mich veranlaßt, die Hand eines bekannten Stoß-Schülers in diesen Schnitzwerken zu erkennen, und glaube richtiger datieren zu können.

Das in der linken Ecke neben der Altarstaffel angebrachte Wappen, das entweder auf König Wladislaus II. (1490—1516) oder dessen Sohn Ludwig II. (1516—1526) weist, deutet auf die Entstehung des Altars zwischen den Jahren 1490—1526[5]). Roth folgerte weiter, daß der Altar in dem engeren Zeitraum zwischen 1490 und 1496 zu datieren sei, da die kurze (doch hypothetische!) Anwesenheit des Veit Stoß in Kronstadt die Arbeit an dem umfangreichen Altarwerke ausschließe und diese vielmehr in der Krakauer Zeit des Veit Stoß, also bis 1496 entstanden sein müsse. Ferner ist es ein Irrtum Roths, für das architektonische Gerüst mit der Renaissance-Ornamentik einen anderen, Veit Stoß durchaus fernstehenden Meister anzunehmen, da Stoß in der Ornamentik Gotiker war. Gerade die Ornamentik weist untrüglich auf den Stoß-Schüler.

Mit Recht hebt Roth hervor, daß, wenn der plastische Schmuck des Mühlbacher Altars wirklich ein Werk des Veit Stoß ist, sich ähnliche oder übereinstimmende Merkmale an andern Stoß-Arbeiten vorfinden müssen. Das sei in der Tat der Fall. Ich bin gerade der gegenteiligen Meinung: nichts erinnert direkt an Veit Stoß, dafür aber manches an seinen Schüler Paul, den Schöpfer des Leutschauer Hochaltars[6]).

Der Schrein des Mühlbacher Altars enthält die Madonna als Hauptbestandteil des Stammbaumes Christi, der aus der Brust des schlafenden Isai[7]) hervorwächst und auf seinen Zweigen die Brustbilder der zwölf Könige aus dem Hause Davids trägt. Vier Engel umschweben die Maria, die Bekrönung des Schreines bildet ein Kruzifix. Die vier Reliefs der unbeweglichen Flügel stellen Verkündigung, Anbetung der Könige, Heimsuchung und Beschneidung dar. Die Ornamentik am architektonischen Gerüst ist trotz der argen Beschädigung im Jahre 1523 im wesentlichen erhalten geblieben, denn das Blattrankenwerk ähnelt sehr der Ornamentierung an dem kleinen Johannis-

schon 85 Jahre alt gewesen. Den späteren Angaben Murrs und Füßlis zufolge, Veit Stoß sei 1447 (?) geboren, wäre Veit Stoß im Jahre 1523 erst 76 Jahre alt gewesen. Da Neudörfer das Geburtsjahr des Meisters nicht angibt und wir nicht wissen, woher Murr und Füßli ihre Angabe 1447 entnommen haben, scheint diese Behauptung willkürlich zu sein. Jedenfalls war Veit Stoß im Jahre 1523 schon hoch betagt.

1) Datiert 1523. Gegen die Identifizierung des in Kronstadt bezeugten Veit Stoß mit dem Nürnberger Meister hat sich meines Erachtens mit Recht G. A. Schuller gewendet (Bemerkungen zu dem Aufsatz »Der Nürnberger Bildschnitzer Veit Stoß in Kronstadt«, Korrespondenzblatt des Vereins für siebenbürgische Landeskunde, XXIX, S. 113 ff.); es sei vielmehr anzunehmen, daß ein gleichnamiger Sohn des alten Meisters genannt sei. Die im Jahre 1523 erfolgte Aufstellung des Bamberger Altars (! — der Altar ist unvollendet und gelangte erst später nach Bamberg) schließe die Anwesenheit des Veit Stoß in Kronstadt aus.

2) Ob dieser Veit mit Veit Stoß d. J., der 1569 zu Frankenstein laut Inschrift auf der Grabtafel gestorben ist und bei Neudörfer in Nürnberg die Rechenkunst erlernt hatte, identisch ist, kann nicht eher entschieden werden, bis man nicht weiß, ob dieser Veit Stoß d. J. das Handwerk des Bildschnitzers betrieben hat.

3) Dr. Victor Roth, Geschichte der deutschen Plastik in Siebenbürgen, Studien zur Deutschen Kunstgeschichte, 1906, Heft 75, S. 56 ff.

4) Max Loßnitzer, Veit Stoß, die Herkunft seiner Kunst, seine Werke und sein Leben. Leipzig 1912, S. 122.

5) Die Inschrift in dem Altarschrein: Altare hoc exstructum est anno 1418, ist offenbar später und falsch. Laut Inschrift an einem Chorpfeiler wurde der beim Erdbeben 1523 beschädigte Altar im Jahre 1524, dann später 1681, 1796 und nochmals 1896 restauriert und recht modern polychromiert (vgl. Baumann, Zur Geschichte von Mühlbach, Mühlbacher Gymnasialprogramm 1896, S. 26 f.).

6) Daun, Veit Stoß und seine Schule in Deutschland, Polen und Ungarn, 1903, S. 113 ff., Abb. S. 114—116, Fig. 63—65.

7) Vgl. die Gestalt des schlummernden Isai unten am Anna-Altar in Pest, der ebenfalls von Meister Paul geschnitzt ist. Abb. bei Daun, Veit Stoß ..., S. 120, Fig. 69.

altar in Leutschau von Meister Paul[1]), und die krausen langgezogenen Blätter in den oberen Ecken des Mühlbacher Schreines kehren ähnlich in der Füllung des dreigeteilten Bogenabschlusses im Schrein des Verkündigungs-Altars im Kunstgewerbemuseum zu Pest wieder, den ich ebenfalls dem Meister Paul zugewiesen habe[2]). Auch die figürlichen Teile am Mühlbacher Altar lassen ganz deutlich die Hand Meister Pauls erkennen. Die vier Seraphimköpfe am Aufsatz des Leutschauer Johannisaltars und den geflügelten Engelskopf oben in der Mitte des Mühlbacher Schreines hat ein und dieselbe Hand geschnitzt; jedesmal kehren die fast kreisrunden Gesichter mit den Pausbacken und gleicher Augenbildung wieder. Das Christuskind der Mühlbacher Madonna ist in der dicken fleischigen Formenbildung dem Jesusknaben der Leutschauer Maria im Hochaltar verwandt, und auch die Gesichter der beiden Marien lassen trotz der modernen Übermalung bei der Mühlbacher Figur noch verwandte Züge erkennen.

Auch die vier Mühlbacher Flügelreliefs bieten in den untersetzten Figuren, in deren gedrehter Haarbildung wie in den Gewandmotiven so schlagende Analogien zu den Flügelreliefs des Leutschauer Hochaltars, daß kein Zweifel an Meister Pauls Urheberschaft mehr bestehen kann. Auch die im Grunde nur scheinbare Ungleichheit zwischen den Schreinfiguren und den Reliefs, die Roth auf die hinzugezogenen Gesellen zurückführt, ließe sich bei dem Leutschauer Hochaltar feststellen. Die Derbheit der Formengebung findet sich auf den Flügelreliefs beider Altäre. Was die Entstehungszeit des Mühlbacher Altars anbetrifft, so kann der Renaissance-Ornamentik zufolge als sicher gelten, daß er nach dem gotischen Leutschauer Hochaltar von 1508 entstanden und in die Nähe des kleinen, 1520 datierten Leutschauer Johannisaltars zu rücken, also um 1520 anzusetzen ist.

Als glänzendes Denkmal deutscher Plastik und Arbeiten des Veit Stoß, die während seines (hypothetischen!) Kronstadter Aufenthaltes entstanden seien, sieht Roth noch die beiden Johannisstatuen im Mittelschrein des Altars der evangelischen Kirche zu Radeln an[3]). Diese Zuweisung an Veit Stoß ist ebenso wie die des Mühlbacher Altars verfehlt. Wohl handelt es sich um zwei recht interessante Schnitzwerke der Stoß-Schule; allein Veit Stoß selbst hat mit ihnen nichts zu schaffen. In der künstlerischen Bewertung der Täuferstatue folge ich Roth, der in ihr nächst der Madonna im Mühlbacher Altarschrein die bedeutendste Holzskulptur in Siebenbürgen sieht, nur zum Teil. Manche stilistische Eigentümlichkeiten hat der Schnitzer dieses Johannes des Täufers dem Meister Stoß abgesehen und das für Stoß charakteristische Faltenmotiv der rohrartig gebrochenen Falte so oft wiederholt, daß es nicht mehr originell wirkt. Das Motiv der geknickten Rohrfalte hat auch Meister Paul bei der Johannisstatue im Leutschauer Hochaltar verwendet. Der wirkungsvolle Kopf der Radelner Täuferstatue mit dem kurzen Lockenhaar und den gedrehten Bartlocken ist gewiß eine tüchtige Leistung; bei näherer Betrachtung jedoch ist die scheinbare Lebendigkeit der Statue durch Äußerlichkeiten erreicht. Der rechte Arm und die mit dem Zeigefinger nach dem Lamm zu seinen Füßen weisende Hand sind mit eindringlicher, vielleicht zu scharfer Realistik behandelt, so daß schon aus der Ferne die schwellenden Adern zu sehen sind. Das reich gefaltete Übergewand verdeckt zum größten Teil die steife Haltung der Beine.

Das bekannte Stoßische Faltenmotiv ist in den schweren Mantelfalten der zweiten Statue im Radelner Schrein, Johannis des Evangelisten, bis zur Überladenheit gehäuft. Ist die Körperhaltung nicht frei genug, so ist auch die Haltung der Hände, von denen die linke den Kelch umfaßt und die rechte die Bewegung des Segnens macht, etwas gezwungen. Roth hat ganz recht, wenn er in der Haltung der Hände manche Übereinstimmungen mit der Handstellung des Johannes mit dem Kelche im kleinen Johannisaltar zu Leutschau, dessen Schöpfer Meister Paul war, erkennt. Auch die groß gedrehten Locken steigern den Eindruck der Schwere. Besonders fällt eine gewisse Ähnlichkeit zwischen den feisten Gesichtsformen des Johannes im Ölkessel auf dem Flügelrelief des Leutschauer Hochaltars und dem Antlitz dieses Radelner Johannes auf. Auf Grund solcher überraschenden Ähnlichkeit mit den Schnitzwerken Meister Pauls halte ich den Schluß für berechtigt, auch in den beiden Radelner Statuen sichere Schöpfungen dieses Stoß-Schülers zu erblicken. Vor den zwanziger Jahren dürften diese Figuren nicht entstanden sein[4]). Zweifellos war der Ruf Meister Pauls bis in die verschiedensten Ortschaften Siebenbürgens gedrungen.

Sind aber die Radelner Johannisstatuen als Werke Meister Pauls gesichert, so ist durch sie auch der Schlüssel für die Bestimmung der beiden 1905 erworbenen Johannisfiguren im Kaiser Friedrich-Museum zu Berlin (Katalog Nr. 179 u. 180) gefunden, die Vöge fälschlich dem Veit Stoß zugewiesen hat[5]); sie sind ebenfalls Werke Meister Pauls! Geradezu frappant ist die Wiederkehr der scharfkantigen Faltenmotive in der Berliner und Radelner Evangelistenstatue (Nr. 180). Auch die straffen Parallelfalten des die Beine verhüllenden Gewandes finden sich analog wieder. Ferner fehlt auch nicht in der Berliner Statue das Motiv der rohrartig geknickten Falte, das Meister Paul von Stoß übernommen und in der Radelner Statue bis zur Überladenheit gehäuft hat. Die derben realistischen Züge der Berliner Täuferstatue (Nr. 179) entsprechen durchaus den des Radelner Täufers. Die übertriebene Herausarbeitung der schwellenden Adern auf den entblößten Armen weist auf ein und dieselbe Schnitzerhand. Vöge verwies auf die Johannisstatue im Schwabacher Hauptaltarschrein, deren Adel freilich nicht er-

1) Abb. bei Daun, Veit Stoß . . ., S. 117, Fig. 66.

2) Abb. bei Daun, Veit Stoß . . ., S. 121, Fig. 70.

3) Abb. bei Roth, Tafel XI.

4) Ehemals soll im Radelner Schrein zwischen den beiden Statuen die Jahreszahl 1525 zu lesen gewesen sein (vgl. Reißenberger, Kurzer Bericht usw. . . ., S. 7).

5) Beschreibung der Bildwerke der christlichen Epoche, Bd. 4: Vöge, Die deutschen Bildwerke, 1910, S. 88 u. 89.

reicht sei, wegen des breit gezogenen, nach unten spitzen Mantelstückes; in der Gewandung des Schwabacher Täufers fehlen indes gerade die für Meister Paul charakteristischen scharfkantigen und unruhigen Falten. Dagegen finden sich diese Motive bei den Figuren Johannis des Evangelisten im Hauptaltar zu Leutschau und im dortigen kleinen Johannisaltar ebenso wie bei den Radelner Figuren wieder. Ähnlichkeit der Berliner Halbfiguren mit den Reliefs auf den Schwabacher Flügeln, worauf Vöge verweist, vermag ich jedoch gar nicht zu erkennen. Gerade die wenig durchgeistigten Züge der äußerlich realistischen Köpfe der Berliner Johannisgestalten, die den Apostelfiguren im Krakauer Marienaltar oder den Gestalten im Bamberger Altar des Veit Stoß fern genug stehen, entsprechen so sehr den Figuren Meister Pauls, daß jeder Zweifel über ihren Meister schwinden muß.

PERSONALIEN

Dresden. Der akademische Rat hat dem Ministerium des Innern vorgeschlagen, als Nachfolger Hermann Prells zur Leitung des Meisterateliers für Monumentalmalerei **Ludwig von Hofmann,** zur Leitung des Malsaals aber an Stelle von Robert Sterl (der Kühls Nachfolger geworden ist) und Oskar Zwintscher (†) **Georg Lührig** in Dresden und **Robert Breyer** in Stuttgart zu berufen. In Ludwig von Hofmann (* 1861 zu Darmstadt), der einst seine erste künstlerische Ausbildung an der Dresdner Kunstakademie empfing, gewinnt die Dresdner Akademie einen hervorragenden, allgemein anerkannten Künstler, dessen Phantasiekunst in Dresden einen guten Boden finden wird. Robert Breyer (* 1866 in Stuttgart) ist ein ausgesprochener Farbenkünstler voll Kraft und Eigenart und wird als Leiter des Malsaals am rechten Platze sein. Er ist Mitglied der Münchner und der Berliner Sezession. Georg Lührig (* 1868 in Göttingen, seit 1893 in Dresden) würde seine großen Fähigkeiten noch besser entfalten können, wenn er zur Leitung des Aktsaals und einer Meisterwerkstatt für Graphik bestellt worden wäre. Aber ein solches kann jetzt nicht neugegründet werden, und so begrüßen wir es mit Genugtuung, daß dieser hervorragende Künstler überhaupt endlich durch Berufung an die Königl. Kunstakademie die ihm gebührende amtliche Anerkennung gefunden hat. Man geht vielleicht nicht fehl mit der Annahme, daß die Berufungen an die Dresdner Akademie noch nicht als ganz abgeschlossen zu betrachten sind. ꝏ

Zu Mitgliedern der Königl. Kunstakademie zu Dresden wurden an Königs Geburtstag, 25. Mai, ernannt: der Berliner Bildhauer **Prof. Tuaillon** und der Wiener Maler **Prof. Gustav Klimt.**

MUSEEN

Ein neuer Frans Hals im Ryksmuseum in Amsterdam. Das Ryksmuseum ist in den Besitz eines bisher völlig unbekannten männlichen Bildnisses von Frans Hals gekommen. Es ist ein flüssig und doch sorgfältig auf Holz gemaltes Werkchen von schönem warmen Ton, das in den vierziger Jahren des 17. Jahrhunderts entstanden sein dürfte; die Abmessungen sind 37×29,8, Kopf 10½. Wie bei so vielen Bildnissen dieses Bildnismalers par excellence ist der Dargestellte eine unbekannte Person, ein Mann von mittleren Jahren, Halbfigur, den Beschauer aus seinen lebhaften Augen scharf anblickend, mit kräftiger Nase, deren kurze Flügel die Nasenlöcher unbedeckt lassen; die etwas vorspringende Unterlippe von frischem starken Rot — die Oberlippe wird von einem Schnurrbart beschattet — ist ein wenig verzogen; darunter sitzt ein kurzes Ziegenbärtchen. Das runde Gesicht, das eine gesunde Fleischfarbe zeigt, wird von kurzem dunkelbraunem Haar umrahmt; den Kopf bedeckt ein kleines dunkles Käppchen. Er trägt schmalen anliegenden Kragen; der Mantel ist nur lose umgeworfen und von demselben Schwarz wie sein Rock; die besonders flott gemalten Hände, über denen der schmale blendend weiße Hemdstreifen unter dem Ärmel hervorleuchtet, hält er vor dem Bauch zusammen. Die Figur steht vor graubraunem, ziemlich hellem Hintergrund; rechts etwas unter halber Höhe befindet sich das Monogramm des Künstlers; der Körper ist ein ganz klein wenig nach rechts gewandt; das Gesicht ist ganz in Vorderansicht. Der Ausdruck in dem energischen, klein scheinenden Kopf ist voller Leben; in den Augen liegt etwas Schelmisches; man kann sich vorstellen, wie sich nach Beendigung der Sitzung, zu der man sich etwas Haltung gegeben hat, das volle Gesicht zu einem fröhlichen, jovialen Lachen verzogen haben wird. Das Bildnis stammt aus dem Besitz eines Herrn J. B. Luyckx in Hilversum, wo es mit einem ewigen Kalender beklebt war. Die Rembrandtgesellschaft erwarb es für 30000 fl, ein in Anbetracht der schönen Qualitäten und der guten Erhaltung des Werkchens nicht zu hoher Preis. Die Münchener Pinakothek bezahlte 1906 für ihr Porträt des Willem Croes von Frans Hals, das sie auch aus holländischem Privatbesitz erwarb, 85000 Mark. — Das Werk hat in einem der kleinen östlichen Kabinette zwischen zwei Terborchs seine Aufstellung gefunden. Erwähnt sei, daß sich eine vorzügliche Abbildung (Kupfertiefdruck, Photogravure 26×20) in Nummer 39 der von A. W. Sythoff in Leiden herausgegebenen illustrierten Wochenschrift »Panorama« (Preis 7½ Cents) befindet. *M. D. H.*

VERMISCHTES

Notizen aus italienischen Zeitungen. Das Erdbeben in Rimini hat an dem dortigen Palazzo Comunale die allerschwersten Schäden angerichtet. Die nordwestliche Grundmauer und eine Reihe innerer Mauern sind zerstört; ebenso ist die Colonella-Kirche teilweise eingestürzt. — Der verstorbene Herbert Horne hat (wie schon in der vorigen Nummer der Kunstchronik mitgeteilt) sein Haus mit allen seinen Kunstsammlungen dem italienischen Staate vermacht; das Geschenk ist aber noch nicht angenommen worden, weil zunächst eine Katalogisierung und Schätzung notwendig ist, auf Grund deren die von Horne dem italienischen Staat zugunsten des englischen auferlegte Erbschaftstaxe festgestellt werden muß. — Dem Maler Carlo Moroni in Mailand wurde kürzlich ein Bild zur Restaurierung übergeben, in dem er ein Gemälde des Mantegna erkannte. Das Bild war vertrödelt worden und durch mehrere Hände gegangen. Die rückläufige Nachforschung hat ergeben, daß es sich um ein einstmals der Brüderschaft der Carita in der Stadt Correggio gehöriges Gemälde handelt, das dort mit einigem alten Gerümpel versehentlich verkauft worden ist. Der Staat hat das Bild beschlagnahmt und läßt jetzt die Rückgabe an die ursprünglichen Besitzer betreiben. Näheres über die Darstellung und die Art dieses Mantegna wird in den Zeitungsnotizen nicht gesagt.

Verantwortliche Redaktion: GUSTAV KIRSTEIN. Verlag von E. A. SEEMANN, Leipzig, Hospitalstraße 11a
Druck von ERNST HEDRICH NACHF., G.M.B.H., Leipzig

KUNSTCHRONIK

Neue Folge. XXVII. Jahrgang 1915/1916 Nr. 37. 9. Juni 1916

Die Kunstchronik und der Kunstmarkt erscheinen am Freitage jeder Woche (im Juli und August nach Bedarf) und kosten halbjährlich 6 Mark. Man abonniert bei jeder Buchhandlung, beim Verlage oder bei der Post. Für Zeichnungen, Manuskripte usw., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Hospitalstr. 11a. Abonnenten der Zeitschrift für bildende Kunst erhalten Kunstchronik und Kunstmarkt kostenfrei. Anzeigen 30 Pf. die Petitzeile; Vorzugsplätze teurer.

DIE GEMÄLDE-SAMMLUNG CARL SACHS

In der Breslauer Zweigniederlassung der Dresdner Kunsthandlung Ernst Arnold hat der Breslauer Sammler Carl Sachs gegenwärtig seine Gemäldeschätze ausgestellt. Der Erlös des Unternehmens kommt der Unterstützungskasse des »Nationalen Frauendienstes« zugute. In den etwa fünfzehn Jahren, während derer Carl Sachs der Sammlertätigkeit huldigt, hat er mit sicherem Blick und glücklich zugreifender Hand eine moderne Galerie zusammengebracht, deren Qualität hohe Beachtung verdient. Er hat nie blindlings »Namen« gekauft — wenngleich wir in der ganzen Kollektion nur solche von bestem Klange finden —, sondern war stets bestrebt, jedem Meister eine würdige Vertretung durch ein vollgültiges Werk zu verschaffen.

Entwicklungsgeschichtlich muß der Rundgang bei den Franzosen begonnen werden. An ihrem Anfange steht der große Miniaturist Jean-Baptiste Isabey mit dem grau in grau gemalten Bildnisse eines Mannes aus der Revolutionszeit. Diesem folgt als Künder einer neuen malerischen Anschauung der Romantiker Eugène Delacroix. Von ihm besitzt Sachs eine figurenreiche Skizze zu dem 1824 vollendeten »Gemetzel von Chios« der Louvre-Galerie. Adolphe Monticelli steht mit dem gleich buntem Geschmeide funkelnden Bilde »Im Garten« unter sichtlichem Einflusse dieses großen Vorbildes.

In der Umgebung seines Heimatdorfes Ornans hat Gustave Courbet ein reizvolles Landschaftsmotiv gefunden: Zwischen grün überwucherten Felsblöcken zwängt sich ein Bach hindurch; in seinen Wellen spiegelt sich das Himmelsblau, das von oben in diese lauschige Einsamkeit fällt. Der »élève de la nature« spricht sich ferner in einem prachtvollen »Apfel-Stillleben« aus, dem das fleischlose Küchenstück des François Bonvin mit Hummern, Krabben und saftigen Austern zum appetitlichen Gegenüber dient.

Besonders liebevolle Aufnahme haben in der Sachsschen Sammlung die klassischen Meister der französischen Landschaft gefunden. Aus dem Barbizonkreise fehlt außer Corot kaum einer. Hier verdienen neben großen Zeichnungen Théodore Rousseaus die »Kühe auf der Weide« von Constant Troyon und eine »Dorflandschaft« des Jules Dupré unsere Bewunderung.

Aus schattigem Laubgange wandelt uns Claude Monets »Spaziergänger mit dem Sonnenschirme« entgegen. Zerstreutes, die Schatten durchleuchtendes Licht umspielt die vollplastisch wirkende Gestalt dieses schlanken Franzosen. In Camille Pissarros großer »Landschaft mit der Kuhhirtin« an dem von Weiden bestandenen Bachesrande — dem 1901 geschaffenen Spätwerke eines fast Siebzigjährigen — leuchtet Wiese und Wasser im flimmernden Sonnenlichte einer zarten Vorfrühlingsstimmung.

Théopile Steinlens »Büglerin« und Louis Legrands »Profil parisienne«, zwei Pastelle von leicht plakatartiger Wirkung, leiten hinüber zu den Virtuosen der Zeichnung, wie Felicien Rops und Willette, zwischen deren Arbeiten auch die farbige Vorstudie zu einer Plastik von Auguste Rodin hängt.

Unter den deutschen Bildern ist das früheste eine kleine Landschaft von Joseph Anton Koch. Die anscheinend italienische, aber mit gutdeutscher Architekturstaffage ausgestattete Gebirgsszenerie zeigt in ihrer Skala feiner Olivtöne eine entzückende Farbigkeit, wie sie uns bei dem koloristisch oft recht unerfreulichen Meister nicht allzu häufig begegnet. Ein Spitzweg erster Güte, fast groß zu nennen für die bescheidenen Formate dieses Kleinmeisters, ist die seinem Nachlasse entstammende »Heuernte«. Das liebenswürdige Bild gehört mit seiner kultivierten Farbengebung und freien, lockeren Vortragsart zu jenen Arbeiten, in denen sich Spitzweg nicht nur als der beim großen Publikum beliebte genrehafte Humorist, sondern als malerischer Könner von hoher Meisterschaft bekundet. Eine ebenso glückliche Vertretung hat Hans Thoma gefunden. Wenn schon die »Schwarzwaldlandschaft« die ureigenste Domäne des badischen Heimatkünstlers bildet, so ist das frühe Sachssche Exemplar vom Jahre 1867 sicher eine der schönsten, die Thoma je gelungen sind. Aber auch für die zu Böcklin hinneigende Seite seiner Kunst, die allegorischen Aktfiguren oder Personifikationen des Naturlebens, findet sich ein gutes Beispiel in dem 1885 entstandenen »Meerwunder«, einer kleineren Fassung des Leipziger Bildes. Von Hans von Marées enthält die Sammlung neben der Rötelzeichnung eines männlichen Rückenaktes ein großes »Selbstbildnis« vom Jahre 1862 (aus dem Besitze des Münchner Malers Kunde), auf dem der blonde Kopf des Fünfundzwanzigjährigen rembrandtartig aus dunkelbraunem Grunde hervorleuchtet.

Die Münchner Hellmalerei wird durch Fritz von Uhde mit drei Bildern gut repräsentiert. Zu einer Gruppe seiner »Drei Töchter im Garten« (1898) und dem »Bildnis seiner Tochter Anna« kommt noch die stimmungsvolle Landschaft »Heimkehr« mit den einsam durch das weite Flachland wandelnden, perspektivisch wirksam in den Raum gestaffelten Frauen und dem letzten Abendrotschimmer am Horizonte. Diesem Werke ließe sich Arthur Langhammers »Am Mühlsteig« würdig anreihen.

Heinrich von Zügels großes Tierstück vom Jahre 1902 enthält ein paar seiner virtuos gemalten Kühe. Der bekannte Farbenzusammenklang ihrer rauhen

Körper mit dem umgebenden braunen Ackerland wird hier durch das blau spiegelnde Wasser einer Tränke noch besonders bereichert.

Ein schon 1882 entstandenes, von klarem Nordlicht erfülltes »Atelier-Innere mit Malerin« des Freiherrn Hugo von Habermann, gleichsam ein »Nebenbild«, bedeutet eine erfrischende Abwechslung im Werke des fruchtbaren Damenporträtisten.

Als glücklichen Treffer muß man auch eine ältere Arbeit von Lovis Corinth, »Vor dem Spiegel«, bezeichnen, die von rückwärts gesehene Gestalt eines Mädchens im Négligé, das seine braunen Haarfluten ordnet. Die in hellem Freilicht stehende Gestalt von Max Liebermanns »Tennisspielerin« (1906) ist ein Beispiel für die starke Vereinfachung malerischen Sehens und zeichnerischen Darstellens, die sich im späteren Stile ihres Schöpfers vollzogen hat.

Wilhelm Trübners kleiner »Waldspaziergang«, eine vortreffliche Jugendarbeit (1876), zeigt die einst so beliebten, nur in ihrer unteren Hälfte sichtbaren Baumstämme, zwischen denen in der Ferne ein paar rote Frauenkleider aufblitzen. Dreiundzwanzig Jahre später entstand sein »Mädchen im Garten«, auf dessen niedlichem Gesichtchen der grüne Widerschein des durchsonnten Laubes lagert.

Zu den Glanznummern der reichen Bilderschau gehört ein Karl Schuch, der flockig breit mit vorzüglich gelungener räumlicher Illusion dargestellte steinige Treppenaufstieg einer »Straße in Olevano«.

In allerjüngster Zeit endlich erhielt die Sachssche Galerie einen großartigen Zuwachs durch das bei Arnold erworbene »Bildnis des Geheimrat Ernst Seeger« von Wilhelm Leibl (Katalog-Nr. 246 in Waldmanns Leibl-Werk). Es ist vielleicht das sprechendste Porträt von allen, die der Meister von seinem bekannten Mäzen geschaffen hat, und zählt zu den letzten, im Jahre vor Leibls Tode (4. Dezember 1900) gemalten Bildern. So können wir in dem lebensvollen Kopfe des ergrauten Mannes mit dem klugen, klaren Augenpaar ein Dokument der höchsten Vollendung Leiblscher Kunst erblicken.

Es wäre noch vieles über diese erlesene Privatsammlung zu berichten, deren Zusammensetzung ihren Besitzer ehrt und deren vorzügliche Pflege übrigens auch ein rühmliches Zeugnis von der Kunst des Breslauer Gemälderestaurators Oskar Loch ablegt. So konnte bisher der Handzeichnungsabteilung noch nicht gebührend gedacht werden. Und doch enthält diese manches Kleinod. Da ist von Ludwig von Hofmann ein üppiger Frauenakt in weicher Pastellmodellierung, sehr beachtenswerte Aquarelle von Gotthardt Kühl und Walter Klemm, Paul Rieths orgiastische »Ballvision« (Guasche), ferner Zeichnungen von Ludwig Richter, Adolph von Menzel, Käthe Kollwitz, Wilhelm Diez, Otto Greiner, Hans Meid, F. A. Weinzheimer und manch anderem Meister.

Den glücklichen Besitzer all dieser Schätze zeigt uns ein Porträt von Leo Sambergers Hand. Mit der ihm eigenen starken und flotten Charakterisierungskunst hat ihn der Maler, der übrigens auch durch ein Selbstbildnis vertreten ist, dargestellt. Wir sehen hier Carl Sachs, wie er sich mit Kennerlächeln seiner Sammlung freut, die er in großmütiger Weise dereinst in den Besitz des »Schlesischen Museums der bildenden Künste« übergehen zu lassen gedenkt. *A. LINDNER*

NEKROLOGE

Die deutsche Künstlerschaft beklagt den Heimgang des talentvollen Malers und Kunstgewerblers **Alfred Mohrbutter** (geboren 10. Dezember 1867 zu Celle, gestorben 22. Mai 1916 in Berlin). Wenn auch nicht von Geburt, so doch nach Art und Betätigung war Mohrbutter mit Hamburg und dem Hanseatentum verknüpft; in Altona ist er aufgewachsen, und dort hat er auch die besten Jahre seines Lebens gewirkt. Weit bekannt wurde sein Einfluß auf die Scherrebeker Webschule, fruchtbar auch seine Freundschaft mit dem damaligen Assistenten am Hamburger Kunstgewerbemuseum, späteren Direktor des Krefelder Museums, Dr. Deneken. In Hamburg hat Mohrbutter viele Porträts gemalt und dekorative Tafelbilder geschaffen, die sich alle durch einen sicheren Geschmack auszeichnen, auf dem das eigentliche künstlerische Ansehen Mohrbutters beruhte. Auch bei den Bestrebungen zur Verbesserung der Frauentracht, die Ende der neunziger Jahre einsetzte, wurde Mohrbutters Name viel genannt. Seit 1900 wirkte er in Berlin als Lehrer an der Charlottenburger Kunstgewerbeschule, bis ihn schweres Leiden in den letzten Jahren zwang, sich immer mehr zurückzuziehen. Diesem Leiden ist er nun erlegen.

Der Kunsthistoriker Dr. **Kurt Freise** ist als Leutnant Ende Mai gefallen. Er war am 22. September 1884 in Metz geboren und trat zuerst mit einem Werk über Pieter Lastman an die Öffentlichkeit. Längere Zeit arbeitete er als Assistent von Dr. Hofstede de Groot im Haag. Mit Karl Lilienfeld und H. Wichmann zusammen gab er eine wohlfeile Gesamtausgabe von Rembrandts Handzeichnungen heraus, die seinen Namen auch weiteren Kreisen bekannt gemacht hat.

Gustav Ebe, einer der einstmals in Berlin führenden Architekten, ist Mitte Mai fast 82jährig gestorben. In den Berliner Gründerjahren spielte die Architektenfirma Ebe und Benda eine große Rolle. Das 1872 bis 1874 erbaute Pringsheimsche Haus in der Wilhelmstraße (in welchem sich jetzt die »Deutsche Gesellschaft« heimisch gemacht hat) mit dem reizenden Puttenmosaik nach Anton von Werners Entwürfen, ist heute noch ein schöner und erfreulicher Anblick und hat die Namen seiner Schöpfer in Ruhm gehalten, so daß wir unwillkürlich mit der Nennung ihrer Namen die Vorstellung jenes Patrizierhauses verbinden. Aber Ebe hat noch eine Fülle großer anderer Bauten geschaffen und ausgeführt: in Berlin vor allem das Palais Thiele-Winkler in der Regentenstraße und das großartige Haus von Rudolf Mosse am Leipziger Platz. Stark beteiligte er sich auch an Wettbewerben für Dome und Rathäuser und gewann seinerzeit für das Wiener Rathaus sogar den ersten Preis; sein Entwurf wurde aber nicht ausgeführt. Auch literarisch hat sich Ebe mannigfach betätigt.

AUSSTELLUNGEN

Zur Feier des 25 jährigen Regierungsjubiläums des Königs von Württemberg wird in **Stuttgart** von Mitte Oktober 1916 bis Januar 1917 eine **Kunstausstellung** stattfinden, die die Entwickelung der württembergischen Kunst in diesen 25 Jahren zeigen wird.

SAMMLUNGEN

Die Gemäldegalerie des **Berliner Kaiser-Friedrich-Museums** ist durch Tausch in den Besitz des Entwurfes zu einem Deckengemälde von Joh. Evang. Holzer gekommen, eine günstige Bereicherung der Abteilung deutscher Barockgemälde.

G. Bestelmeyers Pläne für den Erweiterungsbau des **Germanischen National-Museums** in Nürnberg sind so weit fortgeschritten, daß man jetzt mit der Ausführung beginnen kann. Der Abbruch der Fabrikgebäude, an deren Stelle der Erweiterungsbau des Germanischen Museums treten wird, ist schon erfolgt. Mit der örtlichen Bauleitung wurde der Architekt Theodor Treutlin betraut.

FORSCHUNGEN

Neues von Bernh. Strigel. Im 31. Band, Heft 2 der »Zeitschrift für die Geschichte des Oberrheins« fährt Geh. Rat Dr. Obser fort, seine Studien und Forschungen aus den Akten der ehemaligen Zisterzienser-Abtei Salem am Bodensee zu veröffentlichen. Einer größeren Abhandlung über die »Epitaphien, Gedenk- und Wappentafeln im Kloster Salem« (S. 176—215 mit Plan), die für die kirchen- und geschlechtergeschichtlichen Verhältnisse der Bodenseegegend außerordentlich ergiebig und interessant sind, geht eine kleinere, aber für die deutsche mittelalterliche Kunstforschung außergewöhnlich bedeutungsvolle Arbeit über »Bernhard Strigels Beziehungen zum Kloster Salem« (S. 167 bis 175) voran, die erstmalig gewisse Werke Strigels, die von der bisherigen Kunstforschung noch als unbestimmt behandelt wurden, genau nach Urheber, Stifter, Zeit und Ort bestimmt, trotzdem diese Werke der Forschung in der Großherzogl. Kunsthalle zu Karlsruhe seit langem zugänglich waren. Stifter des Bildes ist Abt Jodokus II. Necker von Überlingen (1510—1529), der auf der »Beweinung Christi« (Katalog Nr. 59/60) auch im Porträt und mit Wappen überliefert ist.

Weiterhin ergab sich auch noch aus erhaltenen Akten ein Vertrag, der einzige bis jetzt bekannte, nach welchem Strigel für Salem ein größeres Altarwerk zu liefern hatte. Auch dieses Altarwerk ist gefunden und wohlverwahrt im sog. gotischen Zimmer des Schlosses Eberstein bei Baden, wohin es durch Schenkung der Salemer Eigentümer, der Markgrafen Wilhelm und Max, an Großherzog Leopold kam, der diese Werke in die Zimmervertäfelung des durch Baurat Fischer neu hergerichteten Raumes fassen ließ.

Bemerkenswert ist noch, daß auf einem dieser vier Bilder (Anbetung der hl. drei Könige) der eine König die Züge Kaiser Maximilians I. trägt und daß Strigels lebensgroßes Porträt dieses Kaisers vom Jahre 1507 für die Johanniterkommende in Straßburg von Großherzog Friedrich I. aus ehemaligem Gimbelschen Besitz in die Straßburger Galerie geschenkt wurde. *Beringer.*

VERMISCHTES

Ein lesenswerter Aufsatz von **Wilhelm Trübner** stand jüngst in der bei E. A. Seemann erscheinenden »Werkstatt der Kunst«. Trübner spricht sich darin über die **Monumentalaufgaben der deutschen Malerei** nach dem Kriege aus und macht dabei folgende Bemerkung: »Bei Monumentalaufgaben soll die Oberleitung ebensowenig wie bei Feldzügen in die Hände mittlerer Kräfte gelegt werden. Künstler zweiten und dritten Ranges können wohl solche Monumentalwerke ausführen, aber sie können sie nicht entwerfen. Der Entwurf muß von einem überragenden Meister herrühren, wenn das Werk einen bleibenden Wert behalten soll, aber die Ausführung kann von anderen geschehen, wie dies zu Raffaels und Rubens Zeiten uns in vorbildlicher Weise gezeigt wurde. Ebenso wie ein großer Baukünstler die Ausführung seiner entworfenen Gebäude und Skizzen nur leitet, ebenso braucht auch ein Monumentalmaler oder ein Monumentalbildhauer seine Werke nicht selbst auszuführen, sondern er wird die Ausführung nur überwachen. Der oberste General ist wohl die Seele des Ganzen, aber nicht die ausführende Hand. Nur wenige bedeutende Künstler sind für eine Zeit notwendig, um alle Künstlerhände erfolgreich zu beschäftigen, ebenso wie nur wenige Feldherren allerersten Ranges nötig sind, um die übrigen Generäle samt der ganzen Armee zum Siege zu führen.«

Louis Tuaillon hat jetzt seinen beiden berühmt gewordenen Reiterdenkmälern Kaiser Wilhelms II. (auf der Kölner Eisenbahnbrücke) und Kaiser Friedrichs III. (in Bremen) nunmehr auch ein Denkmal des alten Kaiser Wilhelm angereiht. Es ist für Lübeck bestimmt und im Modell bereits im Atelier des Künstlers fertig.

KRIEG UND KUNST

Im **österreichisch-ungarischen Kriegsministerium** ist eine eigene Abteilung für die Überwachung der **Anlage von Kriegergräbern** eingerichtet worden; und zwar wird in Verbindung mit Künstlern und Sachverständigen eine würdige Gestaltung der Grabstätten auf den Kampffeldern angestrebt. Dagegen soll die Errichtung von Erinnerungsdenkmälern im Lande selbst möglichst auf spätere, ruhigere Zeiten verschoben werden. Damit hat die österreichische Regierung also ähnliche Maßnahmen getroffen, wie sie auch in den deutschen Bundesstaaten teils schon getroffen sind, teils angestrebt werden.

Der künstlerische Beirat für den **Wiederaufbau Belgiens** hat jüngst in Brüssel auf Veranlassung des Generalgouverneurs zum ersten Male getagt. Es haben an der Sitzung die Herren Dülfer-Dresden, Frentzen-Aachen, Graessel-München, Saarau und Stübben-Berlin teilgenommen.

In der Ecole des Beaux-arts in **Paris** fand am 21. Mai eine **Feier für die im gegenwärtigen Kriege gefallenen Schüler** der Anstalt statt. Da Frankreich keine Verlustlisten veröffentlicht, kann man aus den bei dieser Gelegenheit bekanntgegebenen Zahlen auf die Größe der französischen Gesamtverluste schließen. Von Schülern der Ecole des Beaux-arts sind 133 gefallen, 628 verwundet. Im ganzen sind, — da nur ein Bruchteil der französischen Künstler durch die Staatsakademie geht — bisher 987 französische Maler, Bildhauer, Radierer, Architekten und Musiker gefallen. Unter den Künstlern, die sich besonders ausgezeichnet haben, wird der Leutnant Besnard, der Sohn des bekannten Malers Albert Besnard, genannt.

Verantwortliche Redaktion: GUSTAV KIRSTEIN. Verlag von E. A. SEEMANN, Leipzig, Hospitalstraße 11a
Druck von ERNST HEDRICH NACHF., G.M.B.H., Leipzig



KUNSTCHRONIK

Neue Folge. XXVII. Jahrgang | 1915/1916 | Nr. 38. 16. Juni 1916

Die Kunstchronik und der Kunstmarkt erscheinen am Freitage jeder Woche (im Juli und August nach Bedarf) und kosten halbjährlich 6 Mark. Man abonniert bei jeder Buchhandlung, beim Verlage oder bei der Post. Für Zeichnungen, Manuskripte usw., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Hospitalstr. 11a. Abonnenten der Zeitschrift für bildende Kunst erhalten Kunstchronik und Kunstmarkt kostenfrei. Anzeigen 30 Pf. die Petitzeile; Vorzugsplätze teurer.

Während der Sommermonate erscheinen wie üblich »Kunstchronik Kunstmarkt« in größeren Zwischenräumen; die nächste Nummer (39) wird am 30. Juni ausgegeben werden

DAS SALZBURGER MUSEUM UND DIE FESTE HOHENSALZBURG

Bei den Festlichkeiten, mit denen vor einigen Wochen die hundertjährige Zugehörigkeit Salzburgs zu Österreich gefeiert wurde, sprachen offizielle Redner von der Hoffnung der Stadt, die dem Militärärar gehörige Feste Hohensalzburg zum Geschenk zu erhalten, in die das städtische Museum verlegt werden solle. Damit drang zum ersten Male die Nachricht von einer Angelegenheit ins Publikum, die seit langer Zeit von den beteiligten Behörden erwogen und beraten wird; und die noch reiflicher Überlegung bedürfen wird, ehe sie als spruchreif erklärt werden kann. Von den fiskalischen Schwierigkeiten, von der Notwendigkeit für die Militärbehörden, sich andere zu Kasernen und Depots geeignete Baulichkeiten zu verschaffen, von der sehr beträchtlichen finanziellen Last für die Stadtgemeinde, den bedeutenden Gebäudekomplex der Festung zu erhalten — was die Militärverwaltung verhältnismäßig wohlfeil zu bestreiten imstande war —, von all dem soll hier nicht gesprochen werden. Hier kann nur davon die Rede sein, was Festung und Museum — beide den meisten deutschen Fachgenossen und sogar einem guten Teil des großen Reisepublikums wohlbekannt — von der beabsichtigten Veränderung zu gewinnen und zu verlieren, zu hoffen oder zu fürchten haben.

Der Plan, den beiden Lieblingen der Salzburger Kunstfreunde durch ihre enge Verknüpfung neues Leben zuzuführen, ist aus der Geschichte beider Bauten und ihrer gegenwärtigen Situation ohne weiteres verständlich. Die Feste Hohensalzburg ist mit der älteren Geschichte der Stadt, die sie bekrönt und beherrscht, aufs engste verknüpft; unter den großen Erzbischöfen des Investiturstreites, den unbeugsamen Widersachern ihrer Kaiser, erbaut, hat sie namentlich in den unruhigen Zeiten am Ausgang des Mittelalters eine Rolle gespielt und ihre architektonische Ausgestaltung erfahren. Das alte Hauptschloß, der Palas der weitläufigen Anlage, jetzt Hohestockkaserne genannt, ist unter Erzbischof Leonhard von Keutschach (1495—1519) modernisiert worden; die Formen der ausgehenden Gotik sind vom Geist der einsetzenden Renaissance regiert. Noch dient die Feste den geistlichen Landesherren als Residenz, aber schon mögen sie auch innerhalb ihrer Beengtheit den neuen Luxus vornehmer Existenz nicht missen, reich verzierte Prunkräume, üppiges Getäfel und Marmorbildwerke an allen Ecken scheinen des Ernsts der Trutzburg zu spotten. Nach dieser Übergangszeit, die die Glanzperiode von Hohensalzburg ist, gleitet es rasch zum bloßen Nutzbau herab; die Fürsten bauen ihre stolzen Paläste in der Stadt, die Festung aber wird Teil und Schlußstein des großzügigen Fortifikationssystems, mit dem Erzbischof Paris Lodron (1619—53) in den Stürmen des Dreißigjährigen Krieges seine Hauptstadt schirmt. Die nächsten Jahrzehnte haben noch einzelne Verstärkungen und Veränderungen gebracht, im ganzen aber ist Hohensalzburgs Geschichte zu Ende; es wird — in den napoleonischen Invasionen militärisch völlig ausgeschaltet — Gefängnis, Kaserne, Magazin, ein ärarisches Nutzgebäude, dessen stolze Silhouette uns darüber hinwegtäuschen will, daß hier eine tote Maske die adeligen Züge von einst festhält. Ein solcher Zustand erschien schon den romantischen Generationen um die Mitte des 19. Jahrhunderts unwürdig; ein Teil des Hauptschlosses, die sogenannten Fürstenzimmer, wurden aus dieser Gesinnung 1851 in radikaler Weise restauriert. Täfelungen und Schnitzereien wurden erneut, Tapetenmuster gemalt und Interieurs geschaffen, die den naiven Beschauer in die Gralsburgstimmung eines geträumten Mittelalters zurückversetzen sollten.

Derselben historisierenden Romantik, die mit materiellen Mitteln ihre Ideenwelt handgreiflich machen wollte und in die augentäuschende Echtheit ihrer Träume ihren Stolz setzte, verdankt das Salzburger Museum Carolino-Augusteum seine charakteristische Gestaltung. Es wurde ursprünglich (1833) durch den privaten Eifer eines begeisterten Salzburgers, des Leihhausverwalters Vinzenz Maria Süß, begründet; er trug Waffen und sonstige Reliquien der vaterländischen Vergangenheit zusammen und vereinigte sie in einem Baumagazin, das die Stadt ihm zur Verfügung stellte. Aus diesen bescheidenen Anfängen erwuchs dank dem unermüdlichen Eifer von Süß und der opferwilligen Teilnahme der Bürgerschaft eine reiche Sammlung bedeutender und unbedeutender Denkmäler der Salzburger Stadt- und Landesgeschichte; ihren einheitlichen Rahmen erhielt sie durch den Museumsdirektor Jost Schiffmann, der von 1870 an in den gewölbten Räumen des alten städtischen Magazins eine Reihe von malerischen Interieurs schuf, die einheitliche Kulturbilder zu vermitteln bezweckten; Kapelle und Zunftstube, Studierzimmer und Renaissancehalle, Küche und Rokokostübchen, wurden nun mit den alten Kunstgegenständen ausgestattet. Daß es dabei nicht ohne Gewalttätigkeit abgehen konnte, ist natürlich; um alles ausstellen zu können, mußte Widersprechendes vereint, um eine einheitliche Wirkung zu erzielen, Echtes durch Falsches ergänzt werden. Der malerischen Wirkung wurde die Übersichtlichkeit, dem Gesamteindruck das Einzelstück, der zweifelhaft bleibenden Echtheit des Ganzen die Achtung vor der materiellen Echtheit der Objekte geopfert; deshalb wurde das Museum von Anfang an vielfach angegriffen, Albert Ilg hat es jahrelang grimmig im Namen systematischer Kunstwissenschaft befehdet. Dennoch hat sich Schiffmanns Anordnung behauptet; einige der schlimmsten Verfälschungen wurden ausgemerzt, die zahlreichen neuen Säle, in die das sich mächtig dehnende Museum hineinwuchs, wurden systematisch geordnet, den Kern der Sammlung aber bilden nach wie vor die historisierenden Interieurs Schiffmanns, und ohne Zweifel sind es gerade diese piae fraudes, die dem ganzen Museum eine außerordentliche Popularität verschafft haben. Vollends den Salzburgern ist es, wie es ist, ans Herz gewachsen; nicht mehr eine bloße Sammelstätte von Denkmälern, sondern selbst ein Denkmal, und mancher sieht vielleicht mit Mißbehagen, wie es — tatkräftig geleitet und ver-

waltet — wächst und wächst und den eng gewordenen Rahmen zu sprengen droht. Alle Adaptierungen und Anflickungen reichen nicht aus, dem Museum ist sein Heim zu klein geworden.

Brächte man es nach Hohensalzburg hinauf, so stünden ihm nicht nur die weitläufigen Räumlichkeiten des Festungskomplexes zu beliebiger Ausdehnung zur Verfügung, sondern es würde auch mit einem Schlag dem beklagten Übelstand ein Ende gemacht, daß in den Gelassen der alten erzbischöflichen Burg Uniformstücke und Ledersorten aufgestapelt liegen und des Sommers unter den gotischen Gewölben Reservisten ihre Strohsäcke stopfen und übelriechenden Tabak rauchen. Außerdem aber würde die große Beliebtheit von Hohensalzburg in den Dienst des Museums gestellt, das jetzt in seinem Haus am Franz-Josefs-Kai doch etwas vom Touristenhauptstrom abseits liegt; wer Salzburg besucht, wandert zur Festung hinauf, sich von den leichten Schauern der Vergangenheit anwehen zu lassen und des herrlichen Fernblicks zu genießen, jeder würde dann auch ins Museum kommen, dessen Schätze eine solche Massenbesichtigung ja verdienen würden. Festung und Museum blicken gemeinsam einer neuen Jugend entgegen.

Wenn sie nur, von blendenden Zukunftsgütern träumend, nicht gesicherten Gegenwartsbesitz preisgeben! Das Museum läßt sich nicht in die Festungsräume übertragen, ohne daß diese weitgehend adaptiert würden. Manche von ihnen sind ja gleichgültige Magazine, die zum Teil schon durch moderne Einrichtungen Veränderungen erfahren haben; sie würden neue Fenster, vielleicht auch Oberlichte brauchen, um zu Musealsälen geeignet zu werden, und ohne starke Eingriffe in das Außenbild der Festung wäre dies undurchführbar. Solche Räume gibt es aber überdies viel zu wenig und sie sind viel zu zerstreut, um die Sammlungen aufnehmen zu können; die meisten anderen sind charakteristische Innenarchitekturen, zum Teil — wie die Säle in den unteren Stockwerken des Schlosses — mit reichen Gewölben oder interessanten Deckenkonstruktionen, zum Teil einfacher, aber dennoch den Eindruck älterer Nutzbaukunst echt und unverderbt vermittelnd. Sie für ein Museum adaptieren, heißt, sie zerstören; und ist es nicht ein Widerspruch, eine echte alte Architektur gerade eines Museums willen zu vernichten!

Aber vielleicht könnte man, an die bisherigen Traditionen des Carolino-Augusteums anknüpfend, die museale Anordnung weniger streng nehmen und unter Verzicht auf Licht und Übersichtlichkeit da oben ähnlich stimmungsvolle historische Interieurs schaffen, wie sie sich unten so trefflich bewährt haben. Das wäre nur eine andere Form der Zerstörung von Hohensalzburg; denn was am corpus vile der Magazinsräume am Franz-Josefs-Kai allenfalls statthaft war, wäre oben innerhalb der alten echten Festungsarchitektur eine doppelte Schädigung. Nicht nur die Gegenstände würden ihres Eigenwertes beraubt, auch die Räume verlören ihren Charakter. Die Herrichtung der Fürstenzimmer ist da ein warnendes Exempel; auch wer das dekorativ historisierende Ausstellungsprinzip für ein solches, vielen Zwecken bestimmtes Provinzmuseum anerkennt, kann die romantische Verfälschung in den Fürstenzimmern niemals gut heißen. Die ganze Festung mit Hilfe der gesammelten Kunstgegenstände so einrichten, heißt nicht ein Museum schaffen, sondern eine unwürdige Maskerade aufführen. Echte Architektur — wie sie die Festung, wenngleich etwas verwahrlost, zeigt — und echte Einzelstücke — deren das Museum so gute besitzt — würden zusammengefügt doch nur eine riesige Lüge, eine peinliche Theaterdekoration ergeben.

Auch wenn man dieser Gefahr Herr würde und mit glücklichem Takt eine Lösung fände, die das Gebäude schont und mögliche Räume für die Sammlungen ergibt, gäbe es ein weiteres Bedenken, das beide Institute betrifft. Das ist die ungeheure Feuersgefahr. Die ausgedehnten Gebäudekomplexe, aus denen Hohensalzburg besteht, haben fast alle die charakteristischen schindelgedeckten Salzburger Grabendächer; wer einmal diesen Wald von altem ausgetrockneten Holz da oben gesehen hat — ich erinnere mich mit Schrecken aus dem dürren Sommer 1911 an dieses Gebirge von Zunder —, weiß, daß alle Vorbereitungen zum Löschen hier unzulänglich sein müssen. Wie mir einer der Kommandanten einmal sagte: »Wenns hier einmal brennt, dann kann man nur niederknien und beten, denn alles andere ist doch unnütz.« Das Militär hat das Risiko für seine Depots übernommen; darf ein Museum mit so wertvollem Besitz an einer Stätte untergebracht werden, aus der im Fall eines Unglücks nichts gerettet werden kann? Oder wird das Museum seine Tätigkeit damit beginnen, daß es die bedenklichen Schindeldächer entfernt und die Gebäude mit Eternit oder Schiefer eindeckt? Das hieße, einen der für den Gesamteindruck von Hohensalzburg allerwesentlichsten Züge zerstören.

Doch selbst wenn auch dieser Einwand behoben werden könnte, bliebe für Museum und Festung die Gefahr, zerstört zu werden. Dieses ist — wie dies selten bei einem ähnlichen Institut der Fall ist — der Bürgerschaft ans Herz gewachsen; das rührt weniger von den Objekten, die hier zuhauf liegen, als daher, daß es ein organisch gewachsenes Ding ist. Es ist nicht ohne Gefahr aus dem Boden zu lösen, wo es vor fast einem Jahrhundert entstand und von selbstlosen kenntnisreichen Männern aller Stände gehegt und gehütet zu Kraft und Größe gedieh. Wer weiß, wie viel in diesem schönen Verhältnis, das heute so gut besteht wie in den vergangenen Generationen, Katzentreue ist, die am Hause hängt, und ob das neue Festungsmuseum den Salzburgern selbst nicht etwas aus dem Wege liegen und so für den erhofften Strom gleichgültiger Touristen nicht die zuverlässigen Freunde preisgeben wird, die es stark gemacht haben.

Und wird umgekehrt Hohensalzburg wirklich so bestimmt und unbedingt gewinnen, wenn das Militär heraus- und das Museum hineinkommt? Spukt hier nicht ein Nachklang romantischer Vorstellung, der eine Feste etwas unerbittlich Mittelalterliches war, etwas Hehres, Altdeutsches, mit einem Wort etwas, was dem Ideal der Fürstenzimmer von 1851 auffallend ähnelt. Nicht so sehr das Museum soll in die Festung kommen, als die Festung soll ein Museum werden! Dazu muß ihr das bißchen Leben, das zäh und fast unausrottbar wie in jedem organischen Wesen auch in ihr noch zuckt, gewaltsam ausgetrieben werden. Denn lassen wir uns doch durch ererbte romantische Ideen nicht täuschen: die Festung ist, so prosaisch es auch aussehen mag, heute ungefähr, was sie immer war: ein Depot für Kriegsgerät und Monturen; eine Kaserne, wo einst erzbischöfliche Soldaten, jetzt eingerückte »Neunundfünfziger« ein etwas faules und keineswegs ästhetisch unbedingt befriedigendes Friedensleben führen. Nehmt die Festung den Soldaten weg und gebt sie dem Museum, so wird sie wahrscheinlich sorgfältiger gepflegt und sachkundiger konserviert werden, aber der letzte Funke von Lebendigkeit ist dann verjagt, der für ihren unendlichen Zauber nicht ohne Bedeutung ist.

Es sind sachkundige und kunstliebende Männer, die sich für die Verlegung des Museums nach Hohensalzburg einsetzen; ohne Zweifel werden sie alle Einwände schon vielfach erwogen haben. Dennoch halte ich es für meine Pflicht, bei einer Frage, die Salzburgs Kunstleben bis ins Mark trifft, meine Meinung nicht zu verhehlen. Wer Salz-

burg kennt und liebt — und wer würde es kennen, ohne es zu lieben —, ist an der unversehrten Erhaltung seiner unvergleichlichen Schönheit interessiert; wer sollte es mehr sein als ich, der ich diesem Kleinod unter den deutschen Städten so viele Arbeitsjahre widmen durfte und in seinem Bilde den geringsten Zug nicht missen möchte. *HANS TIETZE*

SAMMLUNGEN

Im **Luxembourg-Museum** in **Paris** sind am 29. Mai unter Beisein des Ministers Painlevé und unter Mitwirkung der Schauspielerin Segond-Weber, die Bildnisse d'Annunzios von der Amerikanerin Romaine Brooks und Verhaerens von Theo van Rysselberghe feierlich »enthüllt« worden. Verhaeren war bei der Feier anwesend und dankte in einer Ansprache.

VEREINE

In der Aprilsitzung der **Berliner kunstgeschichtlichen Gesellschaft** sprach Harry David über die kunsthistorischen Ergebnisse der Durchmusterung der Sammelstellen der Kriegsmetall-Gesellschaft. Bei der freiwilligen Abgabe von Metallgeräten für die Einschmelzung zu Kriegszwecken wurde befürchtet, daß auf diese Weise beträchtliche Mengen von Kunst- und Kulturwerken verloren gehen würden. Nach dem Vorgang von Österreich hat die deutsche Militärbehörde eine Prüfung der gesamten eingelieferten Metallgeräte gestattet. Da es sich meist um häusliches Kleingerät, und dazu noch in beschädigtem Zustande, handelte, erreichte es nur höchst selten das Niveau, welches für Museen eingehalten werden muß; dagegen bot es kunsthistorisch das höchste Interesse. — Die Beschlagnahme betrifft in der Hauptsache die drei Metalle: Nickel, Kupfer und Messing. Nickel ist ein modernes Metall, und Kupfer kommt fast nur für geschlagene und getriebene Ware in Betracht; am wichtigsten ist Messing. Es besteht aus einer Legierung von Kupfer und Zink. Die Herstellung von reinem Zink gelang in Europa aber erst seit dem Anfang des 19. Jahrhunderts; vorher wurde es durch Zusammenschmelzen von Kupfer und Galmei gewonnen, in welchem das Zink enthalten ist. Durch dieses Galmei sind dann vermutlich auch andere Bestandteile desselben in die Messinglegierung geraten, wie etwas Eisen, Blei, Schwefel usw. Hieran anknüpfend geht der Vortragende ausführlich auf die Zusammensetzung des Messings ein und weist nach, daß der Prozentsatz an Kupfer und Zink und die ganze Legierung örtlich und zeitlich verschieden gewesen sein müsse. Einen urkundlichen Beweis hierfür erblickt er in den uns vielfach erhaltenen Zunftsatzungen der Rot- und Gelbgießer, deren Gußrezepte meist obrigkeitlich vorgeschrieben waren, so in einer Zunftrolle der Apengeter von Lübeck aus dem 15. Jahrhundert und in einem Bruderschaftsbrief der Düppengießer von Köln vom Jahre 1330. — Für antike Metallgeräte haben chemische Untersuchungen bereits wichtige örtliche und zeitliche Verschiedenheiten ergeben; aus dem Mittelalter sind dagegen bisher nur einige berühmte Kunstwerke analysiert worden. Wenn nun auch das früher schon übliche Wiedereinschmelzen älterer Gegenstände zum Zwecke der Herstellung neuer einer historischen Beurteilung der Legierung einige Schwierigkeiten bereitet, so empfahl der Vortragende doch, die seltene Gelegenheit der Kriegsmetallsammlung zur Anlage von chemischen Legierungstabellen zu benutzen. Dadurch, daß jetzt tausende datierter und örtlich fixierter Messinggeräte in Deutschland und Österreich zur Verfügung ständen, müßten sich zum mindesten Durchschnittswerte für bestimmte Zeiten und Gegenden ergeben, die der weiteren kunsthistorischen Forschung auf diesem Gebiete als feste Anhaltspunkte dienen könnten.

Der Vortragende führte dann eine Reihe der interessantesten aufgefundenen Stücke im Lichtbilde vor. Besonders die große Masse der Kerzenleuchter bot ein lebendiges Bild der Stilentwicklung seit dem 15. Jahrhundert. Zu den merkwürdigsten Leuchterformen gehören einige mit einem glockenähnlichen Fuß aus dem Ende des 16. und aus dem 17. Jahrhundert. Dieser Glockenfuß scheint in Anlehnung an das primitivste Leuchtgerät, den Leuchterstein mit eingesteckter Eisenstange zur Befestigung des Holzspanes entstanden zu sein (vgl. den Leuchterstein in der Leuchtersammlung von Benesch). Dieser naturgemäßen Ableitung gegenüber entbehrt Fraubergers Annahme eines orientalischen Einflusses bei dieser Leuchterform der Begründung. Schließlich sind als kunsthistorische Anhaltspunkte bei den Leuchtern noch die Spuren der »Drechselbank« zu beachten. Bezeichnend ist hier eine Nürnberger Verordnung von 1590, welche die Geheimhaltung dieser Erfindung gebot. Ähnliches gilt vom Gebrauch der sogenannten »Tiefenhämmer« zur massenweisen Herstellung von Kesseln und Schüsseln. Eine Zunftrolle von 1548 verbietet derartigen Fabrikbetrieb als »untuglich und unbequeme«. Nächst den Leuchtern ergaben die Mörser große Ausbeute. Sie sind häufig datiert: zunächst sehr hübsche, noch ganz gotische Bronzeexemplare von schlanker Form mit Längsrippen und e i n e m Henkel. Die Nachahmung eines Ausgußrohres als Henkel bei einem Stück kommt vor an einem ganz ähnlichen des Germanischen Museums. Aus dem Beginn des 16. Jahrhunderts fand sich ein hübscher französischer Mörser aus dunkler Bronze, noch ganz gotisch empfunden, am Rande die französische Lilie. Zwischen zackigen, kurzen Längsstreifen, die an die Gläsernuppen des 15. Jahrhunderts erinnern, schwer erkennbare Büsten in grobem Relief. Ein vlämischer Mörser von 1582 trägt am Rande den reliefierten Trostspruch: »Vreest nit waet ghy leyden moet«. — Als Gießernamen kommen auf Mörsern vor: »Jan Kouters genant Daers«, »Ludolphus Harms« (dat. 1735), »Christophorus Fredericus Niclus« (dat. 1664) usw. — Der Puttentanz auf einem sehr schwachen Exemplar des 17. Jahrhunderts erinnert an das nämliche Motiv auf einem italienischen Prachtmörser des 15. Jahrhunderts im Louvre. — An Kronleuchtern fand sich nur recht mäßige Provinzkunst oder moderne Nachahmung vlämischer Formen.

Amüsant wirkte schließlich noch die Zusammenstellung von ca. 20 Plätteisenuntersätzen, woran man deutlich verfolgen konnte, wie sich aus dem ursprünglichen Dekorationsmotiv: Kreuz, Herz und Anker infolge Verschlingung und Verschiebungen der Formen eine Leier und dann weiter die Form eines Gesichts entwickelte. Einen ähnlichen Entwicklungsprozeß zeigte der Griff des Plätteisens, wo aus dem ursprünglichen Delphin durch Verkennung der Formen allmählich ein Hahn mit einem winzigen Hühnchen wurde. Eine Warnung für voreilige Schlüsse der Symboliker! Es zeigt sich hier wieder, daß nur der geistige Gehalt eines Kunstwerkes — das ist die Form selbst — nicht aber der literarische Gehalt den Keim für die formale Entwicklung in sich trägt.

FORSCHUNGEN

In dem jüngst erschienenen Buche über **Konrad Witz** von Mela Escherich werden die von H. Voss (Zeitschr. f. bild. Kunst, N. F. XIX, 282) dem Künstlerkreis des Konrad Witz zugewiesenen zwei Tafeln der Galleria Estense in Modena behandelt und die Zugehörigkeit einer dritten Tafel desselben Altars mit der Geburt Mariä (Lüttich, Universität) bezweifelt, die von mir in der Zeitschr. f. bild. Kunst, N. F. XXIV, 217 veröffentlicht wurde. Da dies die erste mir bekannte Äußerung von dritter Seite über die Bilder ist — H. Voss erkannte, wie ich nachtragen möchte,

sogleich unabhängig von mir den Zusammenhang — möchte ich weiteren irrtümlichen Folgerungen, die angesichts der versprengten Teile leicht möglich sind, vorbeugen und darauf hinweisen, daß über den gemeinsamen Ursprung der drei Tafeln nicht der geringste Zweifel aufkommen kann. Abgesehen von der durchaus gleichartigen Kompositionsweise, die sich in der Zerlegung der Bilder in eine untere und obere Zone äußert, und von den engen stilistischen Beziehungen — auch Nimben und Spruchbänder sind ganz gleichartig behandelt, wie man das eben auf ein und demselben Altar findet — abgesehen von diesen Merkmalen stimmen die Maße auf den Zentimeter genau überein. Es handelt sich um Teile eines Flügelaltars, an dessen Zusammenhang niemand Anstoß nehmen würde, wenn sich die Teile an einem Orte befinden würden und der genannten Notiz kommt keine andere Bedeutung zu, als daß ihr Inhalt tale quale als Ausgangspunkt neuer Kombinationen übernommen wird, wohl aber beansprucht der Altar als einer der wenigen erhaltenen aus der 1. Jahrhunderthälfte mehr Beachtung, als ihm bisher zuteil geworden ist.

Es ist typisch für die unerhört angeschwollene Literatur über die altdeutsche Malerei, daß ihr Umfang in schlimmem Mißverhältnis zu ihren positiven Ergebnissen steht, und es scheint mir angebrachter — auf diesen Einzelfall angewendet — eine begründete Widerlegung vorzubringen oder nach dem Verbleib der anderen Tafeln, der Herkunft der bisher nachgewiesenen zu forschen, als mit Mela Escherich phantastischen, hemmungslos quellenden Vorstellungen über den Bildungsgang des Anonymus nachzuspüren, der »Seeschwabe von Geburt, früh in Burgund, dann Schüler des Witz, Mitschüler des roheren Meisters der Berliner Handschrift 24« und vieles andere gewesen sein soll. Die entsprechend variierten Gedankengänge über den Meister des Lütticher Bildes schrecken durch den hypothetischen Charakter der Äußerungen vor weiterem Eingehen ab. Wir würden bei der Verfolgung der von M. Escherich angedeuteten Spuren nicht nur die Verfasserin, sondern auch die Wissenschaft in Verlegenheit bringen. Denn über die Vorbilder, die für den Lütticher Meister maßgebend gewesen sein sollen, wissen beide, Mela Escherich und die Wissenschaft, noch äußerst wenig. *F. Winkler*

VERMISCHTES

Freunde des **Berliner Charité-Krankenhauses** haben für einen Saal der Charité ein großes Wandgemälde gestiftet, das den Prometheus darstellt, wie er den Menschen das Licht bringt. Das Werk ist eine Schöpfung des Professors **Hugo Vogel.** Es ist in Kaseïn-Farben direkt auf die Wand gemalt, ist 19 m lang und 7 m hoch. Prometheus, einen brennenden Baum schwingend, steht in wilder Gebirgsgegend, die von Wasserstürzen durchbraust ist. Aus den Höhlen kommen Ur-Menschen, die von dem neuen Lichte wie geblendet erscheinen. Das Bild soll erst nach dem Kriege der Öffentlichkeit zugänglich gemacht werden.

KRIEG UND KUNST

Im Tuileriengarten in **Paris** ist gegenwärtig eine Ausstellung untergebracht, welche zeigt, daß man in Frankreich bereits an den **Wiederaufbau der zerstörten Städte** und Dörfer denkt. Außer zahlreichen Modellen und Plänen von Einzelbauten, die zum Teil zum Zerlegen und Zusammensetzen bestimmt sind, werden Wiederaufbauungspläne ganzer Städte gezeigt. Besonders Reims, Arras und Ypern haben die französischen und belgischen Architekten zu neuen Bauplänen gereizt, die zum Teil den großen Beifall der Kritik finden.

BERICHTIGUNG

Noch einmal die »**Meister von Schloß Horst**«. Zu der Kritik Hermann Ehrenbergs über das Werk Richard Klaphecks in Nr. 33 dieser Zeitschrift vom 12. Mai d. J. darf ich mir die Bemerkung gestatten, daß der verehrte Kritiker irrt, wenn er in allzu liebenswürdiger Weise meine Mitarbeit an dem bedeutsamen Werke in dem Umfange, wie es in seiner Besprechung geschehen ist, annehmen zu sollen glaubt. Ich habe zu den Ausführungen nichts Wesentliches beigetragen. Die wertvollen kunstgeschichtlichen Untersuchungen stammen von Dr. Klapheck, nicht von mir.

Z. Zt. im Felde, 3. Juni 1916.

Freiherr v. Kerkering zur Borg.

Verantwortliche Redaktion: GUSTAV KIRSTEIN. Verlag von E. A. SEEMANN, Leipzig, Hospitalstraße 11a
Druck von ERNST HEDRICH NACHF., G.M.B.H., Leipzig



KUNSTCHRONIK

Neue Folge. XXVII. Jahrgang 1915/1916 Nr. 39/40. 7. Juli 1916

Die Kunstchronik und der Kunstmarkt erscheinen am Freitage jeder Woche (im Juli und August nach Bedarf) und kosten halbjährlich 6 Mark. Man abonniert bei jeder Buchhandlung, beim Verlage oder bei der Post. Für Zeichnungen, Manuskripte usw., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Hospitalstr. 11 a. Abonnenten der Zeitschrift für bildende Kunst erhalten Kunstchronik und Kunstmarkt kostenfrei. Anzeigen 30 Pf. die Petitzeile; Vorzugsplätze teurer.

Während der Sommermonate erscheinen wie üblich »Kunstchronik Kunstmarkt« in größeren Zwischenräumen; die nächste Nummer (41) wird im August ausgegeben werden

DIE KUNSTVERSTEIGERUNGEN IN BERLIN UND WIEN IM MAI 1916

Ob der Krieg auf die Preise des Kunstmarktes einen wesentlichen Einfluß üben würde, darüber waren noch bis vor kurzem die Ansichten selbst in maßgebenden Kreisen sehr verschieden. Nur darin war man einig, daß während des Krieges der Preis der Kunstwerke, soweit solche überhaupt auf den Markt kommen würden, ein sehr gedrückter sein würde. In der Tat stockte der Kunsthandel in Deutschland seit Anfang des Krieges etwa ein Jahr lang fast vollständig! Aber schon im Herbst 1915 und im letzten Winter zeigten einige kleine Versteigerungen durch starke Beteiligung und hohe Preise, daß große Kauflust und reiche Mittel zu ihrer Befriedigung vorhanden waren. Daraufhin haben sich im Frühjahr die Besitzer verschiedener größerer Kunstsammlungen, die bereits länger zur Versteigerung bestimmt waren, zu deren Veräußerung im Auktionswege entschlossen. Im Lauf des Mai sind drei solche Sammlungen aus Berliner Besitz und eine Wiener Sammlung zur Versteigerung gekommen, zwei in Berlin, eine in Wien und eine in Amsterdam. Sie haben sämtlich außerordentlich günstige Resultate ergeben (zwischen $^2/_3$ und $1^1/_2$ Millionen Mark), etwa das Doppelte der hohen Schätzung und das Mehrfache ihres wirklichen Wertes. Denn keine dieser Sammlungen war eine gewählte oder enthielt eine größere Zahl bedeutender Stücke; ja ein Stück hors ligne befand sich überhaupt nicht darin.

Die Sammlung Amerling, die in Wien versteigert wurde, enthielt ausschließlich Dekorationsstücke und Kleinigkeiten, mit denen der bekannte Wiener Maler seine Villa vor Wien ausgestattet hatte. Eine Ausstattung im schlimmsten Makart-Stil und zudem mit Gegenständen, denen fast durchweg künstlerischer Reiz fehlte; erstaunlich bei einem so gefeierten Künstler, der die Mittel gehabt hätte, wirkliche Kunstwerke zu sammeln, zudem zu einer Zeit, in der sie gerade in Wien billig zu haben waren. Ein paar stattliche Barockschränke, keineswegs tadellos erhalten, zwei kleine schadhafte Tonmodelle für Brunnen und ein Miniaturbild mit Diana und Aktäon, dem Rottenhamer zugeschrieben: das war so ziemlich alles, was einen gewissen künstlerischen Wert hatte. Diese Tonmodelle, als italienischer Barock bezeichnet, lassen sich auf Berninis Werkstatt zurückführen; sie haben die engste Beziehung zu der Fontana del Tritone. Der angebliche Rottenhamer ist vielmehr ein Werk des holländischen Manieristen Uijtewoel. Waren diese Arbeiten im Katalog unterschätzt (die Modelle brachten jetzt 8000 Kronen, während sie mit 300 Kronen geschätzt waren), so trugen andere völlig irreführende Benennungen; so die Skizze, die Tiepolo zugeschrieben war, eine recht mäßige österreichische Arbeit, die kaum den fünften Teil des Preises, den sie erzielte, wert war.

Von den Berliner Sammlungen enthielt die Sammlung Stern, die bei Cassirer versteigert wurde, ausschließlich Werke moderner Künstler, fast nur von Malern der Sezession und französischen Impressionisten. Es waren hier die bekanntesten Namen vertreten, aber meist nur mit geringeren Bildern, Aquarellen und Zeichnungen. Eine frühere Kanalansicht von Monet und ein Jugendwerk von Liebermann, die Kaiser-Friedrich-Gedächtnisfeier bei Kösen, waren die bemerkenswertesten Bilder; aber auch schwächere Werke von Cézanne u. a. brachten Preise zwischen 30000 und 40000 Mark. Schon in dieser, von der Frau des Besitzers, die selbst malte, zusammengebrachten Sammlung zeigte sich der Mangel an guten Werken der modernen Schulen, der mehr und mehr auch bei uns in Deutschland dazu führt, daß auch flüchtige Studien, Skizzen und verworfene Kompositionen aus den Magazinen der gesuchten Künstler hervorgeholt, hergerichtet und in den Handel gebracht werden, wo sie höhere Preise erzielen als früher die besten Werke dieser Künstler.

Auch eine zweite Berliner Sammlung, die im Mai zur Versteigerung kam, die Sammlung Rosenfeld, ist ganz von einer Dame zusammengebracht worden. Wenn man die Begabung des weiblichen Geschlechts für die Kunst und das Sammeln von Kunstwerken allein nach diesen beiden Sammlungen beurteilen wollte, würde man kaum zu einem schmeichelhaften oder nur höflichen Resultat kommen. Günstigerweise bekunden andere von Damen zusammengebrachte Sammlungen gerade in Berlin, daß gelegentlich das Gegenteil der Fall ist. Die Sammlung Rosenfeld ist leider nicht in Berlin, sondern in Amsterdam versteigert worden; daß man die Erlaubnis dazu gegeben hat, wo wir jetzt unser Geld im Lande selbst so dringend benötigen, ist schwer verständlich. Unter den zahlreichen, meist kleinen Gegenständen, die Frau Rosenfeld in ihrem wilden Sammeleifer zusammengebracht hatte, waren die Porzellane die zahlreichsten und besten; aber auch unter ihnen befanden sich nicht viele seltene oder besonders gute Stücke. Trotz-

dem erzielte die Versteigerung etwa anderthalb Millionen Mark, eine Summe, die noch überschritten wäre, hätte man die Sammlung in Berlin veräußert.

Die reichhaltigste und interessanteste Sammlung, welche wieder in Berlin zur Versteigerung kam, war zweifellos die Sammlung von Beckerath, aber auch diese war keineswegs eine gewählte und enthielt auch nur eine beschränkte Zahl wertvoller Stücke, keines von wirklich außerordentlichem Werte. Der im Alter von fast 82 Jahren verstorbene Adolf von Beckerath war ein leidenschaftlicher Sammler und hat durch ein halbes Jahrhundert gesammelt, aber seine Leidenschaft überstieg seinen Qualitätssinn und in neuerer Zeit auch seine Mittel. Er hat es daher nicht verstanden, seine Sammellust zu zügeln und sich auf wenige, aber ganz gute Stücke zu beschränken. Um sich die Mittel zu immer neuen Erwerbungen zu verschaffen, hat er vor etwa sechzehn Jahren den Berliner Museen ganze Teile seiner Sammlungen überlassen, darunter vor allem die reichhaltigste und beste Abteilung, seine Handzeichnungen. Seither hat er manches neue Stück erworben, aber auch wieder veräußert; machte er doch vor kaum drei Jahren selbst schon eine große Versteigerung seiner Majoliken. Daher machte die jetzt von den Erben zur Veräußerung gebrachte Sammlung nur den Rest seiner Bestände aus, und doch umfaßte sie noch weit über tausend Stücke sowie kleinere Abteilungen, wie die Stiche, Zeichnungen und Miniaturen, die daneben verkauft worden sind. Unter dieser Menge war immerhin noch eine beträchtliche Zahl von guten und namentlich künstlerisch interessanten Stücken, fast ausnahmslos Werke der italienischen Renaissance: Bildwerke und Arbeiten der Kleinkunst, deren beste Stücke daher von den Museen wie von den größeren Sammlern Deutschlands und Österreich-Ungarns stark umstritten waren. Unter den ersteren hat das Museum von Budapest, wie in der Versteigerung Stern, so auch hier die bedeutendsten Stücke erworben; unter den Privatsammlern haben die Berliner Herren von Pannwitz und von Hollitscher die wertvollsten Erwerbungen gemacht. Es waren dies fast ausschließlich Bildwerke. Die vornehmen Namen, welche auf Bestimmungen des Besitzers zurückgingen, waren zum Teil ungerechtfertigt oder zweifelhaft. So sind plastische Arbeiten von Fr. Francia, unter dessen Namen die Sammlung zwei Porträtbüsten aufführte, überhaupt nicht beglaubigt; aber beide Büsten sind deshalb nicht weniger tüchtige Arbeiten der gleichzeitigen Bologneser Schule. Was als Donatello bezeichnet war, führte diesen Namen mit Unrecht, abgesehen von ein paar Stucknachbildungen bekannter Madonnenreliefs. Fast alle diese besseren Bildwerke, zum Teil auch die geringeren Stücke, erreichten außerordentlich hohe Preise, mehr als das Doppelte und selbst das Vielfache von dem, was bisher im italienischen Handel und im Weltmarkt dafür gezahlt worden ist. Bei einer besonders reichhaltigen Abteilung, den Majoliken, war das nur zum Teil der Fall, nicht nur da manche geringe Stücke darunter waren, sondern weil sie meist auf der ersten Versteigerung Beckeraths vorgekommen und zurückgekauft waren. Am auffallendsten waren die Preise, welche für eine Anzahl italienischer Möbel bezahlt wurden. So erreichten die kleinen Kredenzen und Schränke aus dem 17. Jahrhundert zwischen 2000 bis 3600 Mark, fast das Zehnfache von dem, was für ähnliche Stücke vor dem Kriege im italienischen Kunsthandel gezahlt wurde. Kaum weniger gesucht waren die Renaissance-Schemel, deren sich eine größere Zahl in der Sammlung befand, und namentlich die weniger guten Sessel. Dagegen erreichten die Rahmen nicht entfernt die sehr übertriebenen Preise, die der Besitzer dafür angesetzt hatte; waren doch gerade die besten, die kleinen Spiegelrahmen, schwer zu verwenden. Denn auf Dekoration, auf die Verwendung in der Wohnung hatte man es hier wie in den gleichzeitigen vorgenannten Versteigerungen hauptsächlich abgesehen. Daraus erklären sich die hohen, zum Teil sehr übertriebenen Preise, welche auch die künstlerisch und kunsthistorisch unbedeutenden Stücke erzielten.

Das Resultat dieser Versteigerungen war für die Verkäufer sehr erfreulich (die Sammlung von Beckerath brachte, einschließlich der nebenher oder vorweg verkauften Stücke, zwei Millionen Mark), recht unerfreulich dagegen für die Käufer und für die Aussichten auf die Zukunft des Kunstmarktes. Daß ausgezeichnete Qualität sehr hoch bezahlt wird, wußten wir schon vor dem Kriege; solche Preise konnten selbst die Museen in den verhältnismäßig seltenen Fällen, in denen solche Stücke noch vorkamen, noch zahlen, wenn die Erwerbung für die Sammlung dringend wünschenswert erschien. Aber daß handwerksmäßiges Mittelgut, schwache und schadhafte Stücke jetzt auch mit Preisen bezahlt werden, die denen wirklich guter Kunstwerke nahekommen oder sie selbst erreichen, läßt für die Zukunft eine allgemeine Steigerung der Preise für Antiquitäten und Kunstwerke als sehr wahrscheinlich erscheinen. Der Trost, daß solche Stücke meist in die Hände von »Kriegsgewinnern« gekommen sein werden, ist nur ein geringer, denn manche von ihnen werden auch später weitersammeln. Auch daß nach Friedensschluß diese neuen Sammler sich umsehen und ihre Ankäufe an den Quellen machen werden, ist nicht sehr wahrscheinlich; es läßt sich vielmehr annehmen, daß durch die hohen Preise auf solchen Versteigerungen auch die Preise auf den Kunstmärkten, namentlich in Italien und Süddeutschland, wesentlich steigen werden, zumal der Kunstbesitz in Privathänden immer mehr zusammenschmilzt. Auch daß die enormen Summen, welche der Krieg verschlingt und die in Zukunft zur Bestreitung der aufgehäuften öffentlichen Schulden bezahlt werden müssen, auf die Preise der Kunstwerke einen starken Druck ausüben sollten, ist nicht anzunehmen; gewinnt doch gerade Amerika, das für den Kunstmarkt seit einem Jahrzehnt entscheidend geworden ist, fast ebensoviel, als die Kriegführenden verlieren, und auch in Europa selbst sind während und durch den Krieg so große Vermögen neu gewonnen, daß auch hier neue kaufkräftige Sammler neben den alten erwachsen sind und weiter erstehen werden. Für die Museen bleibt der Trost, daß ihre Leiter auch außerhalb solcher

Versteigerungen und abseits vom eigentlichen Kunstmarkt noch suchen und finden können, und daß sie für ihre Sammlungen vielfach andere Ziele verfolgen als die Privatsammler und Händler.

KRIEGERGRABMAL UND KRIEGERDENKMAL

ZUR AUSSTELLUNG DES LEIPZIGER KUNSTGEWERBEMUSEUMS

Die im Juni vom Kunstgewerbemuseum zu Leipzig veranstaltete umfangreiche Ausstellung von Kriegerehrungen aller Art hat als Grundstock die bereits an verschiedenen Orten gezeigte Auswahl der Mannheimer Kunsthalle. Dazu kam aber in Leipzig eine vom stellvertr. Generalkommando eingerichtete Abteilung, zu der die sächsischen Truppen im Felde reiche Beiträge in Photographien, Modellen und Entwürfen beigesteuert haben. Ferner Sonderausstellungen der Akademie für graphische Künste, des Stadtgeschichtlichen Museums, des Sächsischen Heimatschutzes und des Professors G. Lamprecht-Leipzig. Bei dieser Vielgestaltigkeit überrascht es nicht, wenn der Rahmen weitergezogen erscheint als der offizielle Titel andeutet, so daß kunsthistorische Querschnitte allgemeinerer Art durch das weite Gebiet des architektonischen und plastischen Denkmals gelegt werden können.

Das große Verdienst der Herren Dr. Storck und Dr. Hartlaub in Mannheim bleibt die wissenschaftlich vertiefte Durchgliederung des gesamten Gebietes. Auf einem breiten historischen Fundament (Photographien in systematischer Anordnung von Assyrien und Ägypten bis auf die Freiheitskriege und weiter) erhebt sich die Moderne, deren Bearbeitung etwas ausgesprochen Programmatisches hat. Es handelt sich darum, die Grundformen, die Typen als solche in möglichster Reinheit herauszuschälen, wobei die Art der Aufgabe: Grabkreuz, Grabstein, Denkstein, Reihen- und Massengrab usw. sowie das gewählte Material die Gliederung vorzeichnet. Schlichte Gediegenheit und eine gewisse Unauffälligkeit werden mit Recht als Haupterfordernisse des Kriegergrabes hingestellt. Anknüpfung an heimische Traditionen, besonders an die naiv schmuckfreudigen Holz- und Schmiedeeisenkreuze Bayerns und des übrigen Südens, gilt als fördernswert. Wo eine größere Aufgabe zu monumentalerem Gestalten zwingt, bietet die Überlieferung des Klassizismus und Empire den naturgemäßen Ausgangspunkt. Die Formensprache dieser bedeutenden Epoche erklingt, zum orchestral Volleren gesteigert, in den strengen, herben Obelisken des Mannheimer H. Esch, in den zierlicheren, gefälligen Denkmalsentwürfen von Vierthaler in Hannover wie in den Tempelanlagen und Ehrenhainen eines Wilhelm Kreis. Die höchst fesselnde Gruppe der Wiener (Josef Hoffmann, Strnad, Foltin u. a.) greift in ihrer Weise ebenfalls auf das Empire zurück, behält dessen einfache lineare Struktur bei, entwickelt sie aber aus dem Tektonischen bewußt in das ornamental Flächenhafte. Eine Fülle interessanter Gedanken, besonders für einfachere Begräbnisstätten, zeichnet diese Abteilung aus, manche überzeugend in ihrer klaren Eigenart, andere gesucht oder für unser Gefühl zu spezifisch österreichisch. Entwürfe, die denen der Wiener nahe stehen, zeigen Tiersch-Halle und Breuhaus-Düsseldorf. In gewisser Weise berühren sich auch die Grabplatten- und Grabsteinentwürfe von Peter Behrens mit den Wiener Bestrebungen, aber alles erscheint bei ihm wuchtiger, ernster und berechneter. Das Material, einfacher Ziegelbau, spricht in seinen verschiedenen Entwürfen entscheidend mit.

Von bedeutenderen Bildhauern, die auf der Ausstellung mit Entwürfen vertreten sind, ist vor anderen G. Kolbe mit einer wundervollen Gruppe zu nennen, die den Gedanken jugendlichen Opfermutes in hinreißend edler Form verkörpert. Daneben ein tüchtiger kniender Jüngling von E. Wenk, das bekannte Kriegerdenkmal von Klimsch für Saarbrücken und mehrere feinsinnige Entwürfe von Gerh. Marcks. Reich vertreten ist die mehr dekorative Plastik, der u. a. die Entwürfe der Architekten E. Bieber (München), P. Bonatz (Stuttgart) und H. Esch einen bedeutenden Platz einräumen. An den Denkmälern größten Stiles, die als Nationalmonumente gedacht sind, tritt dagegen der bildhauerische Schmuck sehr zurück. Hier ist an erster Stelle das große Bonatzsche Modell zu nennen, das einen klaren und wirkungsvollen architektonischen Gedanken mit rein baukünstlerischen Mitteln durchführt, den Schmitzschen Denkmälern in der Wucht des Aufbaues verwandt, aber ruhiger, gesammelter in der Gesamtwirkung und frei von Einzelheiten fragwürdigen Geschmacks. Von dem Bonatzschen Projekt, das ernsteste Beachtung verdient, existieren mehrere verschieden gelungene Fassungen. Eine verwandelt den ursprünglich quadraten Grundriß ins Zehneck und setzt die mächtigen vier Rundbögen in zehn Spitzbögen um — eine in der Silhouette vielleicht noch geschlossenere und ausgeglichenere Lösung als sie der erste Plan bietet.

Auf dem Gebiete der Kriegerfriedhofanlagen ist bereits Gutes geschaffen worden, wie die photographischen Aufnahmen und Pläne aus Duisburg, Barmen, Braunschweig, Karlsruhe und München (Waldfriedhof von Grässel) beweisen. Idealentwürfe zeigen Gildemeister (Bremen), Pflaume (Köln) und (besonders interessant und selbständig) H. Maaß (Lübeck).

Schließlich, um von den unvermeidlichen Nagelungen zu schweigen, noch die Gruppe der Gedenktafeln und Epitaphien. Der Gedanke, sich einer bereits gegebenen räumlichen Situation einzupassen, ist spezifisch modern zu nennen. Wie man in ländlichen Gemeinden Gedenktafeln an Kapellen, Kirchenportalen, an Pfeilern, ferner an Wohnhäusern usw. anbringen kann, zeigen Entwürfe des Bayerischen Vereins für Volkskunst und Volkskunde und des Vereins für Heimatschutz in Steiermark. Zu den von Mannheim ausgewählten Beispielen kam in Leipzig ein Entwurf von Fritz Drechsler, der eine solche Gedächtnistafel in reicheren Formen in eine als Ehrenhalle umgestaltete Kapelle einbaut (zur Ausführung bestimmt für Wahren bei Leipzig). Noch ein zweites, allerdings ganz andersartiges Projekt ist unter den wenig zahlreichen Leipziger Entwürfen hervorzuheben: die große Studie zum Westabschluß des Deutschen Platzes in Leipzig vom Architekten Pusch, dem Schöpfer der Deutschen Bücherei.

Auch hier handelt es sich darum, eine gegebene (bezw. in der Ausführung begriffene) Situation abzurunden. Den Abschluß der an der Straße des 18. Oktober gelegenen Platzanlage (vor der Deutschen Bücherei) sucht Pusch in einem mächtigen dreitorigen Triumphbogen, der dem Gedächtnis des Weltkrieges und der Leipziger Krieger gewidmet ist. Größe und edle Haltung sind dem Projekte nicht abzusprechen, wenn auch manches, vor allem die schwerfällige, lastende Bedachung, noch nicht restlos überzeugt.

Zu der hier in ihren Grundzügen charakterisierten Mannheimer Abteilung mit ihrem Hauptthema: Kriegerehrung in der Heimat, bietet die umfangreiche Ausstellung des Leipziger Generalkommandos unter Leitung Sr. Exzellenz des kommandierenden Generals von Schweinitz eine wichtige Ergänzung. Sie ist den Grabstätten der sächsischen Truppen im Felde gewidmet und zeigt neben schlichten Anlagen auch manche von künstlerischer Fassung. Zahlreich sind die Beispiele liebevoller Bekränzung und sorglicher Pflege, die den Gräbern der Gefallenen durch die Kameraden zuteil wird. Außer Einzelgräbern konnten im Westen infolge des langen Stellungskampfes auch wohldurchdachte und planvolle Kriegerfriedhöfe angelegt werden, die sich in ästhetischer Beziehung durchaus mit den Leistungen in der Heimat messen dürfen. Einzelne sächsische Verbände, in deren Reihen sich tüchtige Architekten befanden, zeigen außerordentlich glückliche Lösungen. Vorbildlich sind verschiedene Friedhofsanlagen des Leipzigers H. Stock zu nennen, der sich um diese Abteilung zusammen mit Erich Gruner besondere Verdienste erworben hat.

Über die Grabpflege auf dem östlichen Kriegsschauplatz ist zu sagen, daß sie durch die schnellen Ortsveränderungen, die sich beim Bewegungskriege ergeben, auf weniger kunstvolle Anlagen beschränkt wurde. Im allgemeinen spielt das Holz als Baumaterial hier die Hauptrolle, sowohl bei der Umfriedung einzelner Gräber wie bei größeren Friedhöfen.

Bekanntlich hat sich die in Berlin gegründete staatliche Beratungsstelle für Kriegerehrung gerade mit der Ausgestaltung der Grabmäler des Ostens intensiv beschäftigt. Es ist daher lehrreich und von Interesse, daß in Leipzig die Abänderungsvorschläge von Bruno Paul, Seeck, Janssen usw. neben den photographischen Aufnahmen sächsischer Kriegergräber in den Gouvernements Kalisch, Warschau, Modlin, Grodzisk u. a. zu sehen sind. Die Folgerungen aus dieser Gegenüberstellung sind unschwer zu ziehen. Es handelt sich vor allem darum, aus dem provisorischen Zustand der Grabstätten im Felde einen dauerhaften herauszubilden, sodann um eine geeignete Bepflanzung und Einordnung in die umgebende Natur.

Neben der Mannheimer Grundausstellung und der Veranstaltung des Generalkommandos treten die übrigen Abteilungen an Umfang und Bedeutung zurück. Eine sehr glückliche Ergänzung der historischen Mannheimer Gruppe bilden die vom Stadtgeschichtlichen Museum (Prof. Dr. Kurzwelly) zusammengestellten Abbildungen von Schlachten- und Heldendenkmälern der Freiheitskriege. Diese vorwiegend aus graphischen Blättern bestehende Sondergruppe veranschaulicht die Entwickelung des Denkmalsgedankens in den ersten Dezennien des 19. Jahrhunderts unter besonderer Berücksichtigung der Idee des Völkerschlachtdenkmals. Zwischen Denkmälern, die zur Ausführung bestimmt und geeignet waren, und Phantasieentwürfen ist hier streng zu scheiden. Zu den letzteren gehört die Serie von acht Denkmalsblättern aus dem Verlage Ludwig von Kleist in Dresden (meist von dem Leipziger G. E. Opiz); dagegen war der stilsichere Entwurf eines Denkmals auf den 18. Oktober von Friedrich Weinbrenner für die Ausführung berechnet. Auch ein Originalmodell von Thorwaldsen, das sich seit 1834 in Leipziger Besitz befindet, ist vom Stadtgeschichtlichen Museum hergeliehen worden. Es ist die erste Fassung eines für Warschau bestimmten Poniatowski-Reiterstandbildes, das heute im Schlosse des Fürsten Paskiewitsch zu Homel aufgestellt ist.

In die Zeit der Befreiungskriege werden wir auch durch die Kunstwerke aus Eisenguß versetzt, die aus der umfangreichen Sammlung des Professors G. Lamprecht ausgestellt sind. Die zu Ende des 18. Jahrhunderts neubelebte und aus dem sächsischen Lauchhammer nach Preußen (Gleiwitz und Berlin) verpflanzte Eisengußtechnik ward in den finanziellen Nöten der Zeit nach 1815 der passende Ersatz für kostbarere Metalle. Zumal die Herstellung der Grabdenkmäler der gefallenen Freiheitskämpfer lag zum größeren Teil bei den preußischen Eisengießereien. Aber auch bedeutendere Monumente wie das Kreuzbergdenkmal von Schinkel und ähnliche wurden von der Berliner Eisengießerei hergestellt. Von allen diesen größeren Werken zeigt die Ausstellung Photographien und Aufrisse, während die volkstümlicheren Medaillen, Plaketten, Büsten, Schmucksachen und Orden (das Eiserne Kreuz!) in zahlreichen Originalen zu sehen sind. Seit den dreißiger Jahren, als der häßliche Zinkguß das Gußeisen zu verdrängen begann, geriet das letztere in Vergessenheit. Erst die neuere Zeit griff auf ihn wieder zurück, und eine eiserne Grabplatte nach dem Entwurf von H. Esch in der Mannheimer Abteilung bezeugt, mit welchem Erfolge.

Als einfachste Form der Kriegerehrung mag das graphische Gedenkblatt am Schluß dieses Überblicks stehen. Man kann es dem Stile nach aus dem Epitaph herleiten und dementsprechend monumental-typographisch gestalten oder das graphisch-illustrative Moment stärker betonen. Dieser zweiten Möglichkeit ist in den Entwürfen von Werner Schmidt-München (ausgezeichnete, lebensvolle Reiterkampfszenen) Rechnung getragen, in mehr ornamentaler Form auch von Erich Büttner. Umgekehrt gehen die Arbeiten im Raume der Kgl. Akademie für graphische Künste und Buchgewerbe zu Leipzig darauf aus, »den Typus eines epitaphartigen Riesengedenkblattes in Lithographie zu gestalten«. Zahlreiche tüchtige Schülerarbeiten der Klassen Belwe, Bossert, Hein, Steiner-Prag und Tiemann (u. a. von A. Schimz, P. Floerke, E. Rößler, L. Wittig) gelten diesem Versuche. In der Abteilung der Akademie sind ferner einzelne Erinnerungsblätter allgemeinerer Art ausgestellt, unter denen die von

Klinger für die Kreishauptmannschaft geschaffene Radierung und das schöne Gedenkblatt von Erich Gruner für das Rote Kreuz hervorragen. Auch das ebenfalls von Gruner geschaffene ernste und wirkungsvolle Plakat der Ausstellung gehört der Aufgabe und dem Gegenstande nach zu den graphischen Kriegerehrungen und sei hier abschließend erwähnt. *HERMANN VOSS*

NEKROLOGE

Der Senior unserer Mitarbeiter, der seit Jahrzehnten zu den regelmäßigen Korrespondenten der Kunstchronik gehörte, **Freiherr Otto von Schleinitz,** ist vor einigen Wochen im 78. Lebensjahre in London verschieden. Schleinitz war in Trier als Sohn des dortigen Regierungspräsidenten geboren und trat, wie viele Sprossen dieser bekannten Familie, in den aktiven Heeresdienst ein. Im Kriege 1864 hat er die Düppeler Schanzen mit gestürmt, und kurz vor Ausbruch des jetzigen Krieges, am Erinnerungstage von Düppel, wurde ihm die Freude, durch ein Telegramm unseres Kaisers geehrt zu werden. Auch in den Kriegen 1866 und 1870 hat Schleinitz mit gekämpft; aber seine Gesundheit zwang ihn dann, die militärische Laufbahn aufzugeben und sich den literarischen und künstlerischen Interessen, die ihn von Jugend auf bewegten, ausschließlich zuzuwenden. Er siedelte nach London über und entwickelte von dort aus eine rege Korrespondenten-Tätigkeit für eine Reihe von Zeitungen und Zeitschriften. So trat er auch mit der Kunstchronik in Verbindung, und lange Jahre hindurch haben sich die Leser seiner auf guten Kenntnissen der Dinge und der Personen beruhenden Berichte über das englische Kunstleben erfreuen können. Rührend war die Treue, mit der der alte Herr noch in den allerletzten Jahren seine Pflicht, so schwer es ihm auch wurde, zu erfüllen trachtete, und wir haben noch kurz vor Ausbruch des Krieges ihn in seinem freundlichen Londoner Heim bei leidlichem Wohlsein besucht. Der Krieg und die damit für ihn verbundenen Schwierigkeiten trafen ihn so schwer, daß er langsam dahinsiechte, bis ihn schließlich ein sanfter Tod erlöste. — Das beste was Schleinitz an literarischen Arbeiten hinterlassen hat, ist wohl sein Buch über Trier und sein knapp und gut unterrichtendes Buch über London (beide in der Sammlung »Berühmte Kunststätten«). Dann hat er auch über eine Reihe von englischen Künstlern in Velhagen & Klasings bekannter Serie Bände veröffentlicht, über Burne-Jones, Crane, Hunt, Morris und Frederik Watts; mit Watts war er auch näher befreundet. — Otto von Schleinitz war eine liebenswürdige, hilfsbereite, anspruchslose Natur. Wer das näher erfahren hat, wird sich seiner dankbar erinnern. Die zahlreiche Teilnahme an seinem Leichenbegängnis in London, trotz der jetzigen Zeit, hat davon Zeugnis abgelegt. *G. K.*

Franz Hoch †. Am 17. Juni ist Franz Hoch im Alter von 47. Jahren als Leutnant in den Vogesen gefallen. Obwohl bei Kriegsausbruch schon über das militärpflichtige Alter hinaus, trat er doch als Kriegsfreiwilliger in das Heer ein. So wie er sich hier mit seinem Blut für die Sache seines Vaterlandes eingesetzt hat, war er zeitlebens von der größten Begeisterung für die Schönheit seiner deutschen Heimat, erfüllt und er wurde nicht müde, sie in Gemälden, Radierungen und Lithographien immer aufs neue zu preisen. Als Künstler war er zwar nicht von großer Eigenart. Gern ließ er sich von bedeutenden Meistern anregen. Vor allem schloß er sich an Emil Lugo, an Thoma und Schönleber an. Seine Liebe für die ausgesprochene Stimmungslandschaft mußte ihn naturgemäß nach München führen. Seit 1898 war der 1869 zu Freiburg i. Br. geborene, in Karlsruhe herangebildete fast dauernd in München tätig. Künstlerisch mit am wertvollsten sind wohl seine Schneelandschaften aus dem Isartal und den bayrischen Bergen. *A. L. M.*

August Fink †. Am 25. Juni starb in München der Landschaftsmaler August Fink. Erst vor wenigen Monaten, am 30. April, hatte er seinen 70. Geburtstag feiern können. Fink war geborener Münchner, bis zu seinem 26. Lebensjahre Kaufmann, und wandte sich dann der Landschaftsmalerei zu. Ed. Schleich und A. Lier waren seine Lehrer, später schloß er sich an Wenglein an, doch ist seine Kunst matter als die der genannten Meister der Stimmungslandschaft geraten. Seine Herbst- und Winterlandschaften mit Motiven der bayrischen Hochebene und des Vorgebirges erfreuen sich bei dem größeren Publikum seit langem einer außerordentlichen Beliebtheit. *A. L. M.*

Am 19. März d. J. starb im Felde infolge eines Unglücksfalles der am 27. April 1874 geborene Frankfurter Architekt und Glasmaler **Rudolf Linnemann.** Er war der Sohn Alexander Linnemanns (1839—1902), der seit 1878 mit Steinle zusammen die Innendekoration des Frankfurter Domes ausgeführt hatte und ist von seinem Vater naturgemäß stark beeinflußt worden. Seine eigentliche Schulung empfing er auf der Berlin-Charlottenburger technischen Hochschule besonders unter Karl Schäfer (1891—1894). Auch ein längerer Aufenthalt in England (1898—1899) wurde wichtig für ihn durch die Anregungen des dortigen modernen Kunstgewerbes. Nach dem Tode seines Vaters übernahm er mit seinem Bruder Otto die Anstalt für Glasmalerei, die noch bis in die letzte Zeit sich weiter entwickelt und Beschäftigung und Anerkennung auch im Auslande gefunden hat. Von Rudolf Linnemann rührt u. a. der Entwurf für die Ausstattung der Gesellschaftsräume des »Steinernen Hauses« (1906) her, ebenso die Außenmalereien an einem Hause des Römerberges. Nebenher gingen eine Anzahl Arbeiten für Kirchen. Seine liebenswürdige, tüchtige Persönlichkeit befähigte ihn auch dazu, organisatorisch als Leiter des Frankfurter Bundes für Heimatschutz und als Vorsitzender der Frankfurter Ortsgruppe des Bundes Deutscher Architekten hervorzutreten und eine fruchtbare Tätigkeit zu entfalten.

PERSONALIEN

Dresdner Kunstakademie. Der Stuttgarter Maler **Robert Breyer** hat sich zunächst grundsätzlich bereit erklärt, die Stelle an der Dresdner Akademie anzunehmen, dann aber, nachdem seine Stellung in Stuttgart entsprechend aufgebessert worden war, den Ruf nach Dresden abgelehnt. — **Ludwig von Hofmann** hat sich noch nicht entschieden, ob er nach Dresden gehen wird. — **Georg Lührig** hat die Stelle als Vorsteher des Malsaals angenommen.

AUSSTELLUNGEN

Die Sommerausstellung der Münchener »Sezession«. Wenn ich in meinem Bericht über die vorjährige Ausstellung der Münchener Sezession die Tatsache beklagen mußte, daß die Ausstellungsleitung wie die Mitglieder selbst eigentlich nichts getan hatten, um jene Ausstellung, die die letzte in dem Gebäude am Königsplatz zu sein schien, besonders eindrucksvoll zu gestalten, um die Berechtigung ihrer Forderung, daß man ihr als der noch immer bedeutendsten Münchener Künstlergruppe besondere Vorrechte einräume, eindrucksvoll jedem Besucher vor Augen zu führen, so bedauere ich heute, daß es meine Pflicht ist, über die diesjährige, unwiderruflich letzte Ausstellung in dem Haus bei den Propyläen berichten zu müssen, daß der deprimierende Eindruck noch viel größer ist, als der

der vorjährigen Ausstellung. Man kann unmöglich sagen, daß diese Schau nicht besser und nicht schlechter wäre, als manch andere, die wir früher erlebt haben. Wer in der Ausstellung selbst nicht zur Überzeugung kommt, daß bei der alten Münchener Sezession eine höchst bedauerliche Ermüdung eingetreten ist, wird durch einen Vergleich mit der weiter unten besprochenen Ausstellung der »Neuen Münchener Sezession« sicher schnell zu dieser Ansicht bekehrt werden. Wirklich ewig jung ist nur Habermann, und wenn ich seine große »Misericordia« nicht in jeder Hinsicht für eine besonders gute Arbeit des Meisters erklären kann, so flößt doch das große Können, die Stärke des Pathos und die kühne Komposition mit der stark ornamentalen Wirkung ehrlichste Bewunderung für diesen Künstler ein. Stuck und Keller dagegen haben wohl noch auf keine Ausstellung so mäßige Bilder geschickt, wie die, welche hier sehr zum Nachteil des künstlerischen Ruhmes ihrer Schöpfer hängen. Von Liebermann, Thoma und Slevogt sieht man einige nur zum Teil gute frühere Werke, bei denen es mir fraglich ist, ob sie von den Künstlern selbst eingeschickt wurden. Es wäre dies kein Zeichen besonderer Schätzung der Münchener Gruppe, wenn diese auswärtigen Künstler es gegenwärtig nicht für nötig erachten, neue Werke zu dieser Kunstschau einzusenden. Nur Trübner ist durch einige lebendige neuere Arbeiten vertreten, unter denen mir der »Schloßhof in Baden-Baden« am ausgeglichensten zu sein scheint. Auf sehr anständigem Niveau stehen die älteren Arbeiten von Buttersack, der heuer die Rolle des diesmal nicht vertretenen Damberger einnimmt. Das gleiche läßt sich von den geschmackvollen kleinen Arbeiten des Löfftzschülers Victor Thomas sagen. Recht qualitätvoll sind auch die Porträts von Fritz Rhein und das Zirkusbild von A. Faure. Auch das Interieur von Vetter und das Hundebild des Frankfurters Mook seien hier neben dem recht lebendigen kleinen Straßenbild von Ludwig Grieb genannt. Sehr sympathisch ist die »Stille Straße« von Theodor Esser, ein Bild, das über den farbigen Reiz hinaus eine eigenartig suggestive Kraft besitzt. Um so schwächer ist das andere von Esser eingeschickte Bild, »Das Weib des Potiphar«, das zu der unerquicklichen Reihe von Gemälden gehört, die man kurz als Zigarrenkistenmalereien bezeichnen möchte, und die in der Ausstellung mehr als genügend vertreten sind. Dahin gehört der »Heerwurm« von J. Diez ebenso wie die Arbeiten von L. Dill, Haug und Herterich. Am schlimmsten aber wirken doch die fünf Bilder von A. Jank. Nicht nur daß die meisten im Format vergriffen erscheinen, es ist stets eine solch öde Wiederholung eines schlechten Rezepts, daß man sich wundert, wie ein von Haus aus so talentierter Künstler Freude an einer derart verkehrten Plakatmalerei besitzen kann. Die beiden Gemälde, die Leo Putz gesandt hat, »Nach dem Bad« und »Mara Aranaz«, lassen in ihrer flachen Gefälligkeit leider keinen Aufschwung in der Kunst des ehemaligen »Scholle«mitglieds erkennen. Erfreulich ists, daß Richard Pietzsch wieder einmal ein so ausgeglichenes Bild gelungen ist, wie der »Abend am Moorweiher«. Seine anderen Arbeiten fallen daneben stark ab. Ebenso reicht H. Schlittgens »Selbstbildnis« in keiner Weise an das »Mädchenbildnis« heran. Sehr ehrliche Arbeiten sind Greiners Bildnis des Dichters Langheinrich und die beiden Porträts von Fr. Strobentz; das rein zeichnerische Moment tritt bei ihnen stark hervor. Schramm-Zittau und H. Groeber erfreuen wie immer durch ihre sauberen und geschmackvollen Bilder, wenngleich Groeber diesmal etwas verblasener wirkt als sonst. Winternitz ist in seinem feinbeobachteten Interieur »Maisonne« wohl mit das beste Bild gelungen, das in den letzten Jahren seine Werkstatt verließ. Essigs großes Generalsbildnis ist sicher eine beachtenswerte Talentprobe, aber das Format ist doch nicht recht bezwungen. Landenberger wirkt diesmal etwas matt, und auch bei Samberger vermißt man heuer selbst das Maß äußerlicher Charakterisierungskunst, das er sonst seinen Bildnissen mitzuteilen weiß. Von den Jüngeren zeigt S. Carvallo in ihrem Damenporträt eine manierierte Lebendigkeit, die ihre Herkunft von Kokoschka und Schiele nicht verleugnen kann. Ludwig Bock wirkt wie immer temperamentvoll, aber man wünschte ihm doch etwas mehr Tiefe, größere Eindringlichkeit statt allzu oberflächlicher Fingerfertigkeit. Bei Th. Baumgartner bedauert man besonders lebhaft, daß dieser junge talentierte Künstler allzu früh einer üblen Routine anheimgefallen ist. Kurt Tuchs' expressionistische Bilder »Magdeburg« und »Hl. Sebastian« sind allzu billig in der Wirkung. Hüthers barocke Kunst, die vor einigen Jahren vielversprechend einsetzte, ist allzu früh einem Manierismus anheimgefallen. Es wäre schade, wenn sich der Künstler nicht aufraffen und die in seinem Golgathabild gezeigte Art weiterentwickeln und vertiefen könnte. Bei C. Schwalbach scheint man freilich die Hoffnung, er könne sich von seinem verblasenen Manierismus erholen, allmählich leider aufgeben zu müssen. Seine Kunst vermag uns ebensowenig zu erwärmen wie die neuakademische Art von Franz Reinhardt.

Unter den Zeichnungen fesseln diesmal am meisten die Arbeiten von Eugen Kirchner (über die erst vor kurzem H. Wolff einen verständnisvollen Aufsatz in der Zeitschrift für bildende Kunst veröffentlicht hat). Unter den Plastiken erhebt sich die »Büste von Frl. Herz«, eine wahrhaft abgeklärte Meisterleistung Ad. v. Hildebrands, turmhoch über alles andere. Die Porträtbüsten Fr. Behns lassen bei aller photographenmäßigen Ähnlichkeit jeden wirklich künstlerischen Ernst vermissen. Von erfreulicher Reife sind dagegen die Arbeiten von W. Gerstel, der »Jünglingskopf« sowohl wie das »Liegende Mädchen«. Leider kann man dies nicht von Stucks schwertschwingendem Jüngling »Feinde ringsum« behaupten, eine Arbeit, die wie eine flüchtige äußerliche Modellstudie, nicht aber wie ein abgerundetes Kunstwerk wirkt.

So ungünstig der Bericht über die Ausstellung der alten Münchener »Sezession« lauten muß, so erfreulich ist es sagen zu können, daß die **Sommerausstellung der »Neuen Münchener Sezession«** mit geringen Ausnahmen die Erwartungen befriedigt, die man in dieses Unternehmen setzen darf. Fast alle Mitglieder haben sich seit der ersten Ausstellung erheblich und meist erfreulich weiter entwickelt. Was man hier sieht, gibt die beste Gewähr dafür, daß das Münchener Kunstleben doch nicht stagniert, daß sich wieder frische und, wie besonders betont werden muß, wirklich gesunde Kräfte regen, die die Fähigkeit besitzen, der Münchener Kunst auch in Zukunft die hervorragende Stellung zu sichern, die sie bisher mit Recht eingenommen hat. Es ist in höchstem Grad bemerkenswert, daß die diesjährige Ausstellung nicht nur beträchtlich geschlossener, sondern auch viel weniger wild wirkt, als die beiden früheren Gesamtausstellungen der Vereinigung. Freilich, die Bilder von Sieck und die neuere Arbeit, die der seit kurzem zur Neuen Sezession bekehrte Th. Th. Heine ausgestellt hat, wirken ebenso fehl am Ort, wie die sehr dürftigen, durchaus dilettantischen kubistischen Malereien von Paul Klee. Die Arbeiten von Sieck sind gewiß recht ordentlich und ehrlich, ragen aber nicht über das Mittelmaß dessen hinaus, was man bei der alten Sezession findet. Und so gut und frisch die älteren Arbeiten von Heine sind, der »Bauerngarten« und der »Blick auf Dachau« (1890), so schlecht ist das »Opfer«, eine derart unerfreulich kolorierte Illustration, die, stammte sie nicht von einem so berühmten Künstler, man ganz

sicher als schlimmsten Glaspalastkitsch bezeichnen würde. Es ist ganz natürlich, daß auch unter dem, was sich als ganz modern gebärdet, sich mehr als ein Stück als moderner Kitsch herausstellt. Das ist der weibliche Akt von Erbslöh ebenso wie das kleine Kriegsbild von Moilliet und die mattsüßen Damenbildnisse von Nowak. Daß nicht nur Cézanne nach wie vor äußerliche Imitatoren findet, sondern auch der gefallene frühere Führer der Vereinigung, Weisgerber, ist nicht weiter verwunderlich. In diesem Zusammenhang seien die Landschaft von Lutz und die Arbeiten von Kopp genannt, so wie die überhaupt recht dürftigen Arbeiten des Hamburgers Nölken. Wenig erfreulich sind auch die Marées-Imitationen von Genin. Von den führenden Leuten der »Neuen Sezession« enttäuscht eigentlich nur Unold. Das Problem, das er sich in Arbeiten, die Trinke, Gespräch und Disposition gestellt hat, läßt sich nicht mit einer so spielerischen Mischung von Reminiszenzen an altdeutsche Holzschnitte und an die unendlich viel besseren Radierungen Großmanns, die auf das gleiche Ziel hinsteuern, lösen. R. Großmann selbst ist mit verschiedenen Landschaften vertreten, unter denen die früheste: »Neuwport« am ausgeglichensten erscheint. So fein der Stimmungsgehalt der anderen ist, so scheint es sich der Künstler hier doch etwas leicht gemacht zu haben. Frau Caspar-Filser ist, so schön auch ihre neuen Bilder — vor allem die »Vorstadtgärtnerei« — sind, offenbar an einem toten Punkte angelangt. Es wäre sehr zu wünschen, daß diese begabte Künstlerin mit frischem Wagemut an neue Aufgaben heranginge, selbst auf die Gefahr hin, zunächst weniger ausgeglichene Arbeiten zu schaffen, wie die jetzt ausgestellten. Carl Caspar dagegen hat sich in jüngster Zeit erfreulich weiterentwickelt. Ohne Zweifel ist er heute einer unserer besten Maler religiöser Themata. Seinem Ziel, einer großzügig dekorativ-monumentalen religiösen Malerei, ist Caspar in seinem »Ölberg« wie in dem »Jakob ringt mit dem Engel« erheblich näher gekommen. Auch die »Badenden« sind eine sehr ausgeglichene Leistung, vor allem aber gehört das weibliche Bildnis nicht nur zu den malerisch reifsten Stücken der ganzen Ausstellung, sondern erfreut durch seine warme Menschlichkeit. Bei Püttner ist gleichfalls ein nicht unwesentlicher Fortschritt festzustellen. Der »Garten« wie das »Stadtbild« sind großgesehen und atmen eine ruhige, männliche Sicherheit. Die Kraft und Gesundheit von Püttners Kunst wird einem so recht offenbar, wenn man von seinen Bildern zu den freilich mehr dekorativ gemeinten, aber doch allzu spielerisch und oberflächlich behandelten Landschaften von Seewald kommt. J. W. Schülein ist in seinen Landschaftsbildern bedeutend lebendiger und auch persönlicher gegen früher geworden. Am gelungensten ist wohl die »Schneelandschaft«. A. H. Pellegrini dokumentiert aufs neue seine Vielseitigkeit wie seinen koloristischen Geschmack und seine kompositorische Begabung. Der »Weibliche Akt« ist wohl die ausgeglichenste Leistung. Dagegen befriedigen die Arbeiten von G. Jagerspacher auf die Dauer doch nicht so, wie sie im ersten Augenblick zu blenden verstehen. Gewiß besitzt Jagerspacher ein außerordentliches Können, eine zeichnerische Durchbildung und Gediegenheit, eine technische Solidität wie kaum ein anderer in der Neuen Sezession. Aber diese Akte, der »Ecce homo« und selbst der »Geiger« sind fast zu geschmackvoll, im Kolorit fast ans Süßliche grenzend, und bei aller scheinbaren Modernität doch nur ein Nachklang der Kunst eines Courbet und Manet. Den Maler Jagerspacher wird Ad. Schinnerer in maltechnischen Dingen wohl nie erreichen, aber bei aller Unbeholfenheit wirken die Bilder dieses als Graphiker längst bewährten Künstlers doch sehr eindrucksvoll. Hier darf man wirklich einmal sagen, man spürt den **deutschen** Künstler, rein deutsche Empfindung aus jedem Winkel. Als zwei fesselnde Kontraste stehen sich der robuste, vollsaftige M. Feldbauer und der höchst sensitive Oskar Cöster gegenüber. Feldbauers Impressionismus und Cösters Expressionismus stören sich aber durchaus nicht. Man wäre froh, solchen Bildern auf der alten Sezession zu begegnen. Gerade hier kann man erkennen, daß die Neue Sezession im Grunde die notwendige Ergänzung zur alten ist, daß nichts wünschenswerter wäre, als wenn beide sich zusammenschließen möchten. Dann würden die minderen künstlerischen Elemente bei beiden, namentlich aber bei der »Alten« ganz von selbst zur Seite gedrückt werden. Feldbauers Pferdestücke sind ungemein lebendig in der Bewegung und in Behandlung von Licht und Kolorit von großer Frische und malerischer Kraft. Cösters Kunst mag manchem als ein wenig ungesund erscheinen, aber es wird sich schwerlich jemand der Stärke der Vision, aus der diese zart-melancholischen Schöpfungen geboren sind, entziehen können. Die Frau mit dem so delikat gemalten Blumenstilleben, die dekorativen, farbig wie linear fein bewegten Gestalten von Angler und Anglerin, wie die kleine Landschaft, jedes dieser Bilder hat seinen eigenen Reiz. Kokoschka ist nur durch ein älteres Werk vertreten, die romantische Montblanclandschaft, die wohl zu den gelungensten Schöpfungen des Österreichers gehört. Die beiden Landschaften von W. Teutsch zeigen den Maler auf gutem Weg und bedeuten einen erheblichen Fortschritt gegenüber früheren Arbeiten, namentlich die große im besten Sinne dekorative Landschaft mit dem satten Grün atmet jene große Ruhe, die der Künstler schon stets seinen Arbeiten hat mitteilen wollen. Dagegen sind die Kriegsbilder von Trumm, der von der Kunst Munchs stark beeinflußt worden ist, noch recht wenig ausgereift. Sehr bedauerlich ist es, daß Purrmann diesmal kein Bild geschickt hat. Das Stilleben und die Landschaft, die man von dem ihm künstlerisch verwandten, aber unterlegenen C. Moll sieht, fallen mit ihrer starken, etwas zu spielerischen Farbigkeit ein wenig aus dem ganzen Ensemble heraus. E. Heckels »Fördelandschaft« besagt wenig, und Pechsteins Vertreter hat mit der Einsendung dreier älterer nicht hervorragender Arbeiten des fern von Deutschland festgehaltenen Künstlers dem begabten Berliner Expressionisten keinen großen Dienst erwiesen. Über Franz Marc, von dem zwei sehr ungleiche Tierbilder aus der mittleren und der späten, mir nicht verständlichen kubistischen Periode ausgestellt sind, wird bei der großen Gedächtnisausstellung, die die Neue Sezession im Herbst zu Ehren des vor dem Feind gebliebenen Künstlers veranstaltet, noch ausführlich zu sprechen sein. Zum Schluß sei hier noch auf die bescheidene, sehr sympathische »Abendlandschaft« von H. Gött besonders hingewiesen.

Unter den Radierungen fesseln in erster Linie die Kriegsblätter von Max Beckmann, die schon auf der Berliner Sezessionsausstellung mit ihrer starken, höchst persönlichen Formulierung der wiedergegebenen Eindrücke, der Lebendigkeit der künstlerischen Handschrift gerechte Anerkennung erfahren haben. Sehr geschmackvoll sind die von ostasiatischer Kunst beeinflußten Blätter von L. H. Jungnickel. Die Zeichnungen des Simplizissimus-Trios Heine-Gulbransson-Schulz sind von der gleichen Qualität wie immer, ebenso die Arbeiten von R. v. Hörschelmann und E. Preetorius. Von starker Eindringlichkeit, etwas an die Art altdeutscher Meister, vor allem an die Pachers erinnernd, sind die Soldatenköpfe, die Adolf Jutz geschickt hat, sie machen einen begierig, mehr von diesem jungen Münchner Künstler kennen zu lernen.

Die Plastik ist mit wenigen, dafür aber durchweg ausgezeichneten Werken vertreten. An erster Stelle sei die

große »Kniende« von Lehmbruck genannt, deren gotischzarte Anmut ebensoviel Größe wie innere Musik besitzt. E. Scharffs Soldatenbüste wie sein Mädchenkopf in Marmor beweisen aufs neue das außerordentliche Talent dieses jungen Künstlers. Sowohl in formaler Hinsicht wie auch durch die eigenartig geheimnisvolle, ein wenig an leonardeske Schöpfungen anklingende Stimmung wissen sie in steigendem Maße zu fesseln. Schließlich sind die drei Porträtbüsten B. Bleekers zu rühmen, unter denen man die Marmorbüste König Ludwigs III., die, ohne eine exakt-photographische Ähnlichkeit zu besitzen, doch charakteristischer und lebendiger ist, als alle anderen Darstellungen dieses Fürsten — wohl als die abgeklärteste Leistung bezeichnen darf, die dem Künstler bis jetzt gelungen ist. *A. L. M.*

Der **Elberfelder Museumsverein** hat nach dem in der Hauptversammlung erstatteten Tätigkeitsbericht im zweiten Kriegsjahre neben Kollektivausstellungen von Kriegsbildern von W. Schreuer-Düsseldorf, H. Liesegang-Düsseldorf, E. Liebermann-München, Reinold Gruszka-Krefeld und neben Ausstellungen von Werken graphischer Kunst folgende Sonderausstellungen veranstaltet: eine Ausstellung von Arbeiten verwundeter Soldaten aus den Elberfelder Lazaretten (Lazarettausstellung), eine Ausstellung der Bergischen Kunstgenossenschaft, eine Ausstellung von Menzelschen Zeichnungen aus dem Besitze der Kgl. National-Galerie. Maßgebend war dabei vornehmlich der Gedanke, den Künstlern auch im Kriege beizustehen. An Private wurden im ganzen für 8182,50 M. verkauft. Die Zahl der Besucher betrug 24571. Zu der Entwicklung des Kaiser-Wilhelm-Museums trug der Verein auch im vergangenen Jahre durch eine Anzahl Schenkungen bei. Wie der Vorsitzende, Geheimer Kommerzienrat Freiherr von der Heydt, mitteilte, ist der dem Museum überwiesene, aus 189 Nummern bestehende Nachlaß des Elberfelder Dichters Otto Hausmann mit Dank angenommen worden.

Leipziger Kunstverein. Mit einer umfänglichen Kollektion tritt der Kasseler Akademielehrer G. Burmester zum erstenmal vor ein großes Publikum. Die Produktion weniger Jahre drängt sich zu einem Bilde von robusten Linien und Klängen zusammen: impressionistische Studien aus der früheren Phase des Künstlers, breit behandelte Kompositionen etwa in der Art L. von Hofmanns und einige Aktstudien von einer kräftigen männlichen Eigenart. In den ersten Arbeiten ist der Ausgangspunkt Burmesters, Schönleber, noch deutlich erkennbar, später scheint ihn hauptsächlich Olde mit seiner faustsicheren impressionistischen Manier beeinflußt zu haben, doch ist überall die persönliche Note des Künstlers unverkennbar. Die fernere Entwickelung führt von dem pastosen Impressionismus mehr und mehr zum dekorativen Gemälde und zur stilisierten Farbe, und gerade diese neuesten Versuche vermögen uns nicht restlos zu überzeugen. Vieles wirkt an ihnen anempfunden und akademisch-konventionell. Sicherlich besitzt Burmester ein tüchtiges handwerkliches Können und eine gesunde realistische Begabung. Da er das fünfzigste Lebensjahr bereits überschritten hat, ist für Seitenwege kein Raum mehr vorhanden. Nach dem bisher in der dekorativen Gattung von ihm Geschaffenen bleibt abzuwarten, zu welchen Resultaten der Künstler in dieser Richtung gelangen wird.

Karlsruhe. Professor Walter Georgi, bekanntlich ein Sohn des früheren Leipziger Oberbürgermeisters, veranstaltete im »**Badischen Kunstverein**« eine große Ausstellung von Werken seiner letzten Schaffensperiode, die den begabten Meister von einer ganz neuen Seite zeigen. Hatte er bisher ganz im Stile der bekannten Münchener »Scholle«, der er vor seiner Berufung an die Karlsruher Kunstakademie lange Jahre angehört hatte, gearbeitet, so sehen wir ihn jetzt in seinem neuesten großen »Landschafts- und Marinezyklus aus der Bretagne« — die er kurz vor dem Kriege besucht hatte — als getreuen Nachfolger der dort tätigen Pariser Meister, wie Cottet, Simon, Truchet und anderer. Sehr geschickt weiß er die düster melancholische, großlinige Stimmung jener interessanten, meerumbrausten Felsenlandschaften in feinster toniger Farbenempfindung mit den einfachsten Mitteln in monumentaler Großzügigkeit im Bilde wiederzugeben. Ebenso vortrefflich sind seine in gleichem geschlossenen Stile groß gedachten und empfundenen »Kriegsszenen«, sowie die Porträts, in welchem Fache der begabte Künstler besonders Hervorragendes von jeher leistete. — Auch die Nachlaßausstellung des kürzlich verstorbenen Aquarellisten und Landschafts- und Architekturmalers Viktor Roman bietet in ihrer schlichten und sachlichen Naturtreue künstlerisch recht Ansprechendes.

Hannover. Im Oberlicht- und Kupferstichsaal des **Kestner-Museums** findet zur Zeit eine umfassende Ausstellung graphischer Arbeiten von **Emil Nolde** statt. Über seine Kunst ist in der Zeitschrift für bildende Kunst ausführlich die Rede gewesen, Schiefler hat 1908, Sauerland 1914 eingehend über sie gehandelt. Neu sind nur die Aquarelle von einer Reise nach Neu-Guinea, und unter diesen von besonderer Großartigkeit die Köpfe von Eingeborenen, in denen alle Wildheit, aller Stolz und die ganze tropische Natur sich widerspiegelt. Trotz und Gutmütigkeit, Kampfeslust und bacchische Ekstase sind hier vereint. Es scheint, als sei vor der Natürlichkeit dieser Wilden Noldes Pinsel plötzlich andächtig geworden. Das Launenhafte und Verzerrte, das oft durch seine Werke tollt, ist hier abgestreift. Mit sicherem Gefühl bannt er den Ausdruck dieser Rasse, entkleidet seine Modelle aller Bedingtheiten und steigert sie zu monumentaler Gestaltung. *Küppers.*

SAMMLUNGEN

Die Sammlung Delfter Fayencen aus dem Vermächtnis John F. Loudon im Ryksmuseum. Am 15. Juni ist die keramische Abteilung im Unterstock des Ryksmuseums für das Publikum wieder geöffnet worden; die Aufstellung der dem Museum von Mr. Loudon vermachten Sammlung Delfter Fayencen hatte eine völlige Neuordnung dieser Abteilung nötig gemacht und deshalb war der ganze Unterstock längere Zeit ganz geschlossen gewesen; der auf diese Weise neueingerichtete Saal macht jetzt einen würdigen und vornehmen Eindruck. Die Gegenstände sind alle in neuen Glasschränken angeordnet, die Gesimse, worauf sie stehen und die den Hintergrund bilden, sind mit einem weißen gerieften Stoff bespannt, von dem sie sich vorzüglich abheben. Das Vermächtnis Loudon bedeutet quantitativ und qualitativ eine außerordentliche Bereicherung der Sammlung; der Bestand an Fayencen hat sich mehr als verdoppelt; zu vier Vitrinen, in denen der alte Besitz untergebracht ist, sind elf hinzugekommen, die nur die Kostbarkeiten des Legates Loudon bergen. Auf die Sammlung selbst werde ich noch zurückkommen. *M. D. H.*

Verantwortliche Redaktion: GUSTAV KIRSTEIN. Verlag von E. A. SEEMANN, Leipzig, Hospitalstraße 11a
Druck von ERNST HEDRICH NACHF., G.M.B.H., Leipzig



KUNSTCHRONIK

Neue Folge. XXVII. Jahrgang 1915/1916 Nr. 41. 11. August 1916

Die Kunstchronik und der Kunstmarkt erscheinen am Freitage jeder Woche (im Juli und August nach Bedarf) und kosten halbjährlich 6 Mark. Man abonniert bei jeder Buchhandlung, beim Verlage oder bei der Post. Für Zeichnungen, Manuskripte usw., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Hospitalstr. 11 a. Abonnenten der Zeitschrift für bildende Kunst erhalten Kunstchronik und Kunstmarkt kostenfrei. Anzeigen 30 Pf. die Petitzeile; Vorzugsplätze teurer.

Während der Sommermonate erscheinen wie üblich »Kunstchronik Kunstmarkt« in größeren Zwischenräumen; die nächste Nummer (42) wird Ende August ausgegeben werden

MÜNCHNER GLASPALAST 1916

Die diesjährige Ausstellung der Münchener Künstler-Genossenschaft im Glaspalast gehört unstreitig zu den interessantesten und wertvollsten, die die Vereinigung in neuerer Zeit geboten hat. Sie verdient alle Anerkennung, nicht nur als eine höchst beachtenswerte organisatorische Leistung in dieser Kriegszeit, sondern sie ist auch ungemein lehrreich für die Kenntnis des gegenwärtigen allgemeinen künstlerischen Niveaus in München. Der Hauptnachteil der Ausstellung ist wie immer ihr allzu großer Umfang, erklärlich aus dem Streben, den zur Verfügung stehenden Raum auszunutzen und gerade auch solchen Bildern Zutritt zu gewähren, die, wenngleich von offensichtlich mäßiger künstlerischer Qualität, eine sichere Verkaufsmöglichkeit in sich bergen. Es wäre zweifelsohne für die Veranstaltung künstlerisch von größtem Vorteil, wenn sie die Zahl der ausgestellten Kunstwerke mindestens um ein Drittel kürzen wollte. Dieses Drittel, das im Glaspalast nur schädlich wirkt, könnte ja ruhig in den Räumen, wo die Genossenschaft ein ständiges Ausstellungs- und Verkaufslokal unterhält, zur Ausstellung gelangen. Das beste freilich wäre, wenn der Staat den Glaspalast so teilen könnte, daß bei getrennten Eingängen Genossenschaft und Sezession darin Platz fänden. Daran scheint man aber nicht denken zu dürfen, da der Sezession vom Staat bereits ein eigener Bauplatz zur Verfügung gestellt wurde und auch schon detaillierte Baupläne vorliegen. Hierüber dürfte an anderer Stelle ausführlich zu sprechen sein. Wäre in diesem Jahr eine solche Verteilung der Räumlichkeiten des Glaspalastes vorgenommen worden, so hätte der Besucher noch stärker den Eindruck empfangen, der sich aus einem Vergleich zwischen der heurigen Sezessions-Ausstellung und dem künstlerisch ernsthaften und wichtigen Teil der Glaspalast-Ausstellung ergibt, nämlich, daß die Künstlergenossenschaft in ihren besten Gruppen vollständig aufgeholt hat und heute ebenso modern ist wie die Sezession.

Was der Glaspalast-Ausstellung besonderes Interesse verleiht, sind die Kollektiv-Ausstellungen von sieben untereinander recht verschiedenen Künstlern. Man fragt sich natürlich nach einem Programm, das der Ausstellungsleitung bei der Wahl dieser Kollektionen vorgeschwebt haben mag. Es scheint, daß man besonderen Nachdruck auf das solide, technische Können hat legen wollen, sonst vermag ich kein einigendes Band zu erblicken. Die Ausstellung von zum Teil unfertig gebliebenen Werken des verstorbenen Marinemalers Hans von Petersen war eine selbstverständliche Ehrenpflicht der Künstler-Genossenschaft gegenüber ihrem langjährigen verdienten Präsidenten. Eine saubere, aber etwas starre Atelierkunst enthüllt sich in diesen Seestücken. Sehr umfangreich geraten ist die Kollektiv-Ausstellung von Werken des verstorbenen Richard von Poschinger, der ein recht begabter Lier-Schüler, aber bei all seiner Liebenswürdigkeit doch nur ein Talent zweiten Ranges gewesen ist. Auf ähnlichem Niveau steht die Kunst des stets auf sauberer Durchführung seiner Bilder bedachten Landschaftlers und Tiermalers Otto Strützel. Poschinger und Strützel erscheinen wohl der Ausstellungsleitung so etwas wie das Ideal des ehrlichen, sorgsam feilenden Münchener Künstlers, ebenso wie die Ausstellung der Kollektionen Friedrich Stahl und Otto Maria Porsche beweist, daß in diesen Münchener Kreisen die Lenbachschen Traditionen noch keineswegs in Vergessenheit geraten sind, daß man noch immer im stillen für solche, im schlechten Sinn kunsthistorisch orientierte, mit Fälscherkünsten kokettierende Malerei schwärmt. Dabei soll nicht geleugnet werden, daß Stahl ungleich begabter und geschmackvoller ist, als Porsche, daß Bilder, wie der »Hl. Sebastian« bei aller inneren Unselbständigkeit doch eines feineren koloristischen Reizes nicht entbehren. Bei Porsche dagegen macht sich eine Oberflächlichkeit jeder Art in solchem Maß unangenehm bemerkbar, daß man sich doch verwundert fragt, warum ihn die Aussellungsleitung mit einer solchen Kollektivschau geehrt hat. Einen ungetrübten Genuß vermittelt dagegen die Ausstellung von 34 Werken Karl Hagemeisters, die vor allem aus den siebziger und achtziger Jahren stammen und in der Mehrzahl schon früher einmal bei Heinemann zu sehen waren. Sie geben ein gutes Bild von der Entwicklung dieser starken in sich geschlossenen künstlerischen Persönlichkeit und sind reich an besonders gelungenen Meisterwerken des Künstlers, von denen hier namentlich das »Reh in der Schneelandschaft« und die große »Welle« (»Von der Ostsee«) hervorgehoben seien.

Das gleiche wie von Hagemeister gilt von Josef Wenglein. Die nahezu zwei Dutzend ausgestellten Bilder aus der früheren Zeit des Künstlers offenbaren in überraschender Weise, daß dieser Lier-Schüler eine Zeitlang so etwas wie ein Münchener Hagemeister gewesen ist. Nach etwas weichlichen Anfängen zeigt er sich 1871 ganz im Banne Liers, erinnert in den nächsten Jahren in seinen groß gesehenen Hügellandschaften mit den olivgraugrünen Tönen etwas an Daubigny und Burnitz und kommt in der zweiten Hälfte der siebziger Jahre zu einer auf kraftvoller

Koloristik aufgebauten, oft mit starken Beleuchtungseffekten arbeitenden Landschaftsmalerei, die mit ihrem Akkord von blau, grün und blau mehr als einmal auf das lebhafteste an Hagemeister erinnert. Vor allem gilt dies von dem 1878 entstandenen »Waldinneren bei Pang«. Dabei verrät Wenglein auch noch in relativ reifer Zeit einen gewissen Einfluß Rottmanns, wie die beiden gutgestimmten, aber doch ganz leicht theatralisch wirkenden Studien zu einem Isarbild von 1879 deutlich dokumentieren.

Nicht ohne Interesse gerade für München ist auch die Kunst des Berliners Hans Looschen, der mit Landschaften, Stilleben und Kompositionen verschiedenen Inhalts vertreten ist. Er ist Impressionist nach Münchener Geschmack, mit stark dekorativer, oft etwas theatralischer Note: manchmal fühlt man sich bei seinen neueren Werken ein wenig an Arbeiten der ehemaligen »Scholle« erinnert, nur daß alles sehr ins Berlinische übersetzt ist. Überaus stark wirken auch in München die 250 Kriegsblätter Ludwig Dettmanns. Die große Sachlichkeit und die schlichte künstlerische Form, der ganze Stil dieser höchst eindrucksvollen Kriegsblätter machen hier vielleicht noch größeren Eindruck als seinerzeit in Berlin.

Aus der großen Fülle der einzelnen Werke kann natürlich hier nur ein ganz kleiner Bruchteil hervorgehoben werden. Besonders hinweisen möchte ich auf das schöne Campagna romana-Bild von G. J. Buchner, die Dachauer Landschaften von G. Beda, die Stilleben von L. Muhrmann, die noch immer starken Einfluß der Kunst Schuchs verraten, die Porträts des etwas von Habermann abhängigen E. H. Zimmermann, die Arbeiten von H. Moor und die Kircheninterieurs von W. Kreling. Sehr charakteristisch für den oben bereits allgemein gekennzeichneten Status des Glaspalastes ist es, daß sich A. Marxer bei seinem »Paar im Walde« aufs stärkste an Weisgerber anlehnt und der Ungar O. Glatz in seinem Bild »Am Sonntagmorgen« seinem Kollegen Gröber von der Sezession sehr verwandt erscheint. M. Heymann wirkt diesmal wie Monticelli in modernisiertem Gewand, Ernst Liebermann scheint noch mehr als früher alles durch eine grüne Brille zu sehen, Urban, Thor und Schuster-Woldau fahren mit viel Behagen in ihren ausgetretenen Geleisen weiter. C. von Marr wirkt diesmal in seinen Zeichnungen (Aktstudien) weit sympathischer als in seinen zu äußerlichen Bildern.

Die Plastik ist etwas mager vertreten. Neben der Mädchenstatuette von Dasio seien die sehr geschickt gearbeiteten Porträtbüsten von E. Beyrer und das sehr gediegen durchgearbeitete, nur etwas zu klassizistisch wirkende edle Grabmal von K. Kiefer erwähnt. *A. L. M.*

ERSTE AUSSTELLUNG DER KÜNSTLERVEREINIGUNG DRESDEN

Am 6. Juni wurde die erste Ausstellung der Dresdner Künstlervereinigung im neuen städtischen Ausstellungshause feierlich eröffnet. Dieses monumentale Gebäude, die letzte Schöpfung des verstorbenen Dresdner Stadtbaurates Hans Erlwein, wurde von der Stadt erbaut, damit die Dresdner Kunst nicht mehr bloß in großen Ausstellungen mit längeren unzuträglichen Pausen, sondern alljährlich und zwar mehrmals in jedem Jahre an die Öffentlichkeit treten könne, wie dies die Berliner und die Münchener Kunst seit Jahren tun. Das neue Ausstellungshaus liegt neben dem alten städtischen Ausstellungspalast mit der Front nach der Lennéstraße und umfaßt außer der monumentalen Empfangshalle neun Räume, die alle vorzüglich beleuchtet sind und im ganzen bei lockerer Anordnung etwa 200 Kunstwerke aufnehmen können. In der schlicht-vornehmen Monumentalität erscheint das Haus durchaus seinem Zweck angemessen. Die Stadt hat es auf fünf Jahre an die Künstlervereinigung Dresden verpachtet, die etwa der Münchner Sezession entspricht. Sie will aber »über alle Vereinsgrenzen hinaus ein rein künstlerisches Ziel verfolgen. Alles, was künstlerischen Willen aufweist, aus welchem Lager es auch komme, soll in den Ausstellungen seine Förderung finden, und nicht zuletzt die sprudelnde Jugend, der doch die Zukunft gehört, soll hier eine Heimstätte haben.«

Diese Grundsätze, die bei der Eröffnung der Ausstellung der Vorsitzende der Künstlervereinigung Otto Gußmann verkündete, werden durch die Ausstellung durchaus bestätigt. Denn unter den 72 Dresdner Ausstellern sind auch 29 Künstler, die der Künstlervereinigung nicht angehören; dabei sind alle Richtungen von der älteren impressionistischen bis zur expressionistischen und kubistischen vertreten, und auch die einläßliche Feinmalerei findet sich in vereinzelten Bildern. Außer den Dresdnern haben auch 35 auswärtige Künstler ausgestellt. Im ganzen sind gegen 150 Gemälde und 50 Bildwerke vorhanden. Die Ausstellung gibt in ihrer gediegenen Auswahl einen ausgezeichneten Überblick über den gegenwärtigen Stand der Dresdner Kunst und muß als ein bedeutsames Ereignis im Dresdner Kunstleben bezeichnet werden. Denn Dresden tritt damit in die Reihe der deutschen Städte ein, die in alljährlichen Ausstellungen vom deutschen Kunstleben Zeugnis ablegen, und erhält damit eine neue Anziehungskraft.

Die Dresdner Künstler haben sich mit Erfolg angestrengt, in ihrer ersten Ausstellung auch am besten vertreten zu sein. Robert Sterl, Otto Gußmann, Georg Wrba, Carl Bantzer, Eugen Bracht geben ihr das Gepräge im Zeichen überragender Meisterschaft. Von Sterl stammen zwei Gemälde von der deutschen Front in Frankreich: Kameraden (ein Soldat trägt einen verwundeten Kameraden durch den Schützengraben, während einige andere ihm nachschauen) und eine Grablegung im freien Felde, dann ein Bild von der Arbeit der Sandsteinbrecher in der Sächsischen Schweiz (welches Gebiet Sterl für die Malerei entdeckt und malerisch glänzend geschildert hat), Schiffszieher von der Wolga und Ernst von Schuch als Dirigent. Alle diese Gemälde zeigen Sterl als einen Maler, der die Eindrücke der Wirklichkeit mit eindringlicher Kraft in lebendiger Unmittelbarkeit wiederzugeben weiß, so daß man von seinen Bildern wie von der lebendigen Wirklichkeit selbst gepackt wird, und dabei offenbaren sie eine meisterhafte Beherrschung der male-

rischen Mittel im Sinne eines farbig gesteigerten reizvollen Impressionismus. Nur mit solchen rein künstlerischen Mitteln weiß Sterl seinen Kriegsbildern Stimmung zu geben, die uns auch innerlich erregt, während uns in den anderen vor allem der Maler fesselt. Anders Otto Gußmann, der nur Einzelfiguren, bildnismäßig oder in freier Auffassung, oder Stilleben malt. Vom Dekorativen herkommend wirkt er auch im Bildnis, indem er die reinen Farben durch Gegenstellung zu höchster Kraft steigert. In dem Bildnis in Rot, einer meisterlichen Leistung, kommt er über das Dekorative hinaus. Auch die anderen weiblichen Bildnisse und Blumenstilleben zeigen Gußmanns temperamentvolle kühne Farbenkunst in voller Blüte. Bantzer stellt einen Zug hessischer Bauern im Walde aus, in dem sich Festfreude, Sonnenschein, Waldesluft und Farbenrausch zum frohen Gesamteindruck vereinen. Das Bild ist von der städtischen Galerie zu Kassel angekauft. Ungemein fein in der dämmerigen Abendstimmung und in der eindringlichen Wiedergabe der stumpfen Müdigkeit der hessischen Bauern ist Bantzers Abendruhe, die veränderte Fassung eines älteren Gemäldes. Von Eugen Bracht sehen wir drei geschmackvoll, mit ausgereiftem Geschick gemalte Landschaften: Gutshof Rheinsberg, eine Kastanienallee und einen Pflüger, der sich auf seinem dunklen Acker in vollem Umriß vom sonnigblauen weißbewölkten Himmel abhebt. Emanuel Hegenbarth weist sich mit seiner Pferdegruppe und seiner Reiterstudie wieder als der geschickte Tiermaler aus, zeigt sich aber in seinen badenden Kindern mit dem ausgezeichnet gemalten Wasser und der sommerlich-freudigen Stimmung der badenden Jugend von einer neuen Seite. Nennen wir von den älteren Dresdnern noch Wilhelm Ritter, von dem ein ungemein feiner, in Licht und Farben wohlausgeglichener Maimorgen vorhanden ist, und Wilhelm Claudius, dessen norddeutsche Bauerndiele mit der ganzen liebevollen Beobachtung des Gegenständlichen wie der feinen dämmerigen Stimmung gemalt ist, die wir an diesem aus Holstein stammenden Künstler von jeher kennen.

Unter den jüngeren Dresdnern ragen H. Nadler, Cilio Jensen, Ernst Richard Dietze, Meyer-Buchwald und Erich Buchwald-Zinnwald hervor. Vor allem hat H. Nadler einen starken Schritt vorwärts getan: sein Familienbild und das Bildnis der Frau Heims-Reinhard weisen eine sichere und feste Haltung in stilisierten glanzlosen aber kräftigen Farbenklängen auf, die ausgezeichnet zu der deutsch-bürgerlichen Auffassung in diesen Bildern paßt: Mittel und Wirkung sind hier im vollen Einklang. Die Trauernden in der eigenartigen schwarzen Tracht der Bauern des Liebenwerdaer Kreises sind herb in der Betonung der Rasse und ihrer schmerzlichen Bewegung, wirksam ist der Gegensatz der schwarzen Kleidung zu dem grauen Schnee und der fahlen Gesichter herausgearbeitet. Buchwald-Zinnwalds Abendsonne über Zinnwald ist ein echtes Erzgebirgsbild in der zusammenfassenden ernsten Weise dieses Künstlers. Von Cilio Jensen sehen wir ein gemütvoll aufgefaßtes Bildnis von Mutter und Kind in nordisch anmutender Farbenfrische, von Meyer-Buchwald helle Ton in Ton gemalte flotte Bildnisse von deutschen Offizieren, von Ernst Richard Dietze einen weiten Blick über die sommerlichen Felder mit der Feste Stolpen im Hintergrund. Nennen wir wenigstens noch Ferdinand Dorschs temperamentvoll gemaltes Festmahl des Pierrot, dann sehr verschiedenartige aber gleich lobenswerte Bildnisse von Fritz Stotz, Walter Kurau, Paul Perks und Paul Rösler, die geschickt gemachten Aquarelle von Johannes Ufer sowie Fritz Beckerts reich belebten in kräftiger frischer Farbengebung zusammengefaßten Grünen Markt in Würzburg.

Ein eigener Raum ist den jungen Dresdner Expressionisten überlassen. Das kräftigste Talent ist hier Felix Müller, der in seiner Atelierszene auch kubistische Anregungen zu verwerten sucht; neben ihm steht August Böckstiegel mit noch etwas wüsten grobstrichigen Farbenschwelgereien und Richard Dreher, der von seiner feinen Stimmungsmalerei zu einer noch ziemlich grob wirkenden Vereinfachung des Landschaftlichen gelangt ist. Einstweilen ist der Erfolg noch beschränkt.

Die auswärtigen Maler haben, wie zumeist, ältere Bilder geschickt. Da sind die künftigen Mitglieder der Dresdner Kunstakademie Robert Breyer und Ludwig von Hofmann: jener hat ein feines Stilleben mit vergoldetem Porzellangeschirr, dieser zeigt zwei lebensgroße Frauen auf »Schmalem Ufer« vor der Uferwand gehend, ein vorzügliches Beispiel seines dekorativen Stils, sowie eine expressioniste Landschaft Am Berge Gibad. Von dem Berliner Max Liebermann ist eine elegante Reiterin im Grünen da, von Corinth die übliche derbe Fleischmalerei, besonders gut ein aufgehängtes geschlachtetes Schwein — von Slevogt eine helle luftige Ansicht des Theaters zu Taormina mit dem Ätna, von Waldemar Rösler eine stimmungsvolle Abendlandschaft mit einem vom Berg absteigenden Paar. Max Klinger hat ein anmutiges Bildnis der Frau Asenijeff geschickt. Feldbauer, Herterich, Habermann, Landenberger, Schramm-Zittau, Trübner, Stuck, Weisgerber, Paul Baum, Koloman Moser sind entsprechend vertreten, ohne Neues zu sagen.

In der plastischen Abteilung kommt vor allem Georg Wrbas überragende Persönlichkeit zur Geltung. Seine Reitergruppe — das ist eine thronende Göttin der Kunst auf einem schreitenden Roß — jetzt noch in Gips, wird einst in Bronze den Aufbau des Ausstellungshauses schmücken: ein glänzendes vornehmes Werk architektonisch-dekorativer Plastik, mit feinster Berechnung seinem Platze, im Umriß der Wirkung gegen den Himmel angepaßt, im prachtvollen Gegensatz zwischen dem streng stilisierten wuchtigen Roß und der hoheitsvoll schönen, anmutig bewegten Göttin. Die Seitenfigur der Gesundheit vom Denkmal Lahmanns für den Weißen Hirsch, die Figuren vom Hamburger Mönckeberg-Brunnen und die Bildnisbüste von Wrbas Vater zeigen die gleichen Vorzüge der ebenso eindringlich auf das Wesentliche wie auf die dekorative Wirkung ausgehenden Kunst Wrbas. Neben ihm steht Peter Pöppelmann mit einer ausdrucksvollen Büste des Schriftstellers Karl Söhle und einer an-

mutigen Luna in Marmor, die mit sicherem vollem plastischem Gefühl und Können durchgebildet ist. Von Arthur Lange stammt ein Mädchen auf Delphin in graublauem griechischem Marmor in wohlgeschlossener strenger Form, auch eine gut in der Bewegung erfaßte, rhythmisch gut durchgebildete Läuferin, bei der nur der Name Diana fehl am Platze ist. Selmar Werners proletarische Mutter, die ihr Kind säugt, ist ebenfalls ein Werk ernsten Formwillens. Nennen wir noch des Altmeisters Robert Diez vortreffliche Büsten und eine Beweinung Christi, Teil eines künftigen Denkmals, sowie Alexander Höfers Eos. Max Klinger ist mit seiner Büste Wilhelm Wundts vertreten. Von August Gaul, Ulfert Janssen (Büste in Eisenguß), Heinrich Jobst (Negerbildnis), Lehmbruck, Tuaillon und Ernst Barlach sehen wir kleinere Werke, die ihre Art bezeichnend vertreten.

Besondere Anerkennung verdient noch die durchweg künstlerisch vornehme Verteilung und Anordnug der Gemälde; es ist ein wahrer Genuß, durch diese kleine gewählte Ausstellung mit ihren hellen Sälen zu wandeln. Für den plastischen Saal ist allerdings statt des ungünstigen Weiß eine kräftige Bemalung in gelb oder blau wünschenswert, wie sie das Jakobsensche Museum in Kopenhagen vorbildlich aufweist. Denn weiß auf weiß wirkt in der Plastik ebenso ungünstig, wie etwa gold auf gold. *wn*

NEKROLOGE

Gaston Camille Maspero. Ein Herrscher — zeitweise gewissermaßen der Alleinherrscher im Gebiete der Ägyptologie — ist mit Gaston Camille Maspero, der als Siebzigjähriger sein arbeits- und erfolgreiches Leben in Paris abschloß, dahingegangen. Fast 40 Jahre nahm er in der Wissenschaft des Orients, speziell in der Ägyptologie eine, ja noch mehr die führende Stellung ein, gleich bedeutend als Philologe und Historiker des Orients, als Ausgräber, als Bewahrer und Wiederhersteller der Monumente, als Organisator und Museumsleiter, als feinsinniger Kenner der ägyptischen Kunst, als Lehrer und Förderer seiner Schüler. Am Schlusse seines Lebens bekleidete er noch zwei Jahre das Amt des ständigen Sekretärs der französischen Akademie der Inschriften, die höchste Ehre, welche die ernste Richtung des geisteswissenschaftlichen Frankreichs zu vergeben hat. Als solcher hat er auch mitgeholfen, jedenfalls nicht widerstrebt, daß die deutschen korrespondierenden Mitglieder der Akademie der Inschriften bei Beginn des Krieges gestrichen wurden. — Die Publikationen, die Maspero aus dem Gebiet der eigentlichen Ägyptologie und der Geschichte des vorderen Orients veröffentlicht hat, erfordern eine eigene Bibliographie; neben mehreren Dutzenden von Büchern, von denen auch einige ins Deutsche übersetzt sind (wie z. B. seine reizende populäre »Geschichte der Kunst in Ägypten«. Stuttgart 1913), stehen unzählige Zeitschriften-Aufsätze. Maspero folgte 1881 Auguste Mariette als Leiter der ägyptischen Altertümer in Kairo; dieser war weniger ein tiefer Forscher als ein glücklicher Entdecker gewesen. War doch wissenschaftliche Erforschung in Ägypten seit Mitte des 19. Jahrhunderts infolge des überwiegenden politischen Einflusses Frankreichs wesentlich in französischen Händen. Mit Maspero begann die Bevorzugung der historischen Seite der ägyptologischen Forschung, und ganz besonders vervollkommnete er die Methode der Ausgrabungen, deren, seinen Anregungen gemäß untersuchte Einzelstätten durch das ganze untere, mittlere und obere Ägypten und Nubien zu suchen sind. Durch sie kamen jene langen religiösen Texte in der alten Sprache zum Vorschein, die ebensowohl einen tiefen Einblick in die Religion der Pyramidenzeit gestatteten, als sie die Grundlagen zur Erkenntnis der ältesten Periode der ägyptischen Sprache ermöglichten. — Die Anekdote läßt Maspero schon in seinem 14. Lebensjahre als Autodidakt sich mit Hieroglyphen beschäftigen und läßt den 21 jährigen Schüler der École normale — Mariette gegenüber — seine Begabung und sein Wissen durch Lösung zweier außerordentlich schwieriger Hieroglyphentexte innerhalb 14 Tagen bezeugen. — Wenn heute das Museum in Kairo das größte und bedeutendste seiner Art ist, so ist dies nicht zum wenigsten Masperos Verdienst, der das von Mariette in Bulak begonnene Werk in unvergleichlicher und bewundernswertester Weise zu dem gewaltigsten Museum in der Schâre el-antikchâne ausgebaut hat. Aber auch Maspero wird jetzt mit zweifelhaften Gefühlen miterlebt haben, wie die Engländer »um die Altertümer des von Maspero eingerichteten Museums vor der Kriegsnot zu schützen« viele der hervorragendsten Schätze aus Kairo weggeschleppt haben — trotzdem er zuletzt ein getreuer Beamter der englischen Usurpartoren in Ägypten gewesen ist und im Jahre 1909 für seine treuen Dienste vom Könige von England »gesirt« wurde. Die hervorragenden amerikanischen Ägyptologen imponierten ihm, und Maspero war gegen die Museen in New York und Boston, die heute als ägyptologische Sammlungen mit an erster Stelle stehen, von außerordentlichem Entgegenkommen. Gegen die deutschen Gelehrten war er korrekt und förderte sie. Es war der Typus des erfolgreichen französischen Gelehrten, ein Weltmann von äußerster Liebenswürdigkeit. Sein Stil ist gefällig, so daß viele seiner Schriften auch für den Laien eine anregende Lektüre bilden. — Noch einige Daten aus seinem Leben: Maspero war am 23. Juni 1846 in Paris geboren und lombardischer Herkunft. Nach seinen Studienjahren reiste er 1868 nach Peru, um einem Entdecker, der in indianischen Perudialekten arische Verwandtschaften suchte, zu assistieren. 1869 wurde er Lektor der ägyptischen Sprache und Archäologe an der école des Hautes études, an der er dann 1874 den Lehrstuhl des großen Champollion erhielt. 1880 führte er die archäologische Mission der französischen Regierung nach Ägypten, wo er 1881 Mariette in dem Amte als Generaldirektor der Ausgrabungen und ägyptischen Altertümern folgte, welchen Posten er bis 1886 bekleidete, um dann wieder bis 1899 in Paris zu lehren. Dann kehrte er von neuem als Generaldirektor der Altertümer nach Kairo zurück, um in der nun folgenden Periode bis 1914 seine schon früher bewährten Organisationsarbeiten (neues Museum Kairo 1902, Kataloge und Publikationen aus dem Museum in fast 30 Bänden bis jetzt), seine epochemachenden Ausgrabungs- und Aufräumungsarbeiten mit höchstem Erfolge durchzuführen. In der zweiten Periode der Tätigkeit Masperos hatten die deutsche, die englische und amerikanische Ägyptologie die französische in ihrer Bedeutung erreicht, in ihrer Wissenschaftlichkeit vielfach übertroffen. *M.*

Am 13. Juli, nur zwei Tage vor Vollendung seines 83. Lebensjahres, ist in Leipzig der als Zinnsammler sehr bekannte Privatmann **Julius Zöllner** gestorben. Aus der Lausitz stammend, aber schon seit Ende der 1850er Jahre in Leipzig ansässig, begann Zöllner seine Sammlertätigkeit, die ihn nach Aufgabe seines kaufmännischen Berufs fast ganz in Anspruch nahm, zu einer Zeit, in der man dem alten Kunstgewerbe noch wenig Aufmerksamkeit schenkte, und brachte allmählich eine der schönsten, besonders an

frühen Stücken reiche Sammlung alter Zinngeräte zusammen, die auf Betreiben Direktor Grauls schon vor einer Reihe von Jahren für das Leipziger Kunstgewerbe-Museum erworben wurde und zu dessen wertvollstem Besitz gehört. Zöllner widmete sich dem Studium alten Zinnes mit durchaus wissenschaftlichem Ernst und galt — neben seinem Leipziger Konkurrenten als Zinnsammler Dr. Hans Demiani — seinerzeit als einer der besten Kenner desselben. Leider hat er sich aber nie entschließen können, die Ergebnisse seiner Forschungen zu veröffentlichen, abgesehen von einem wertvollen Artikel über »Zinnstempel und Zinnmarken« in der Zeitschrift für bildende Kunst (Neue Folge, Jahrg. IX u. X). Aber nicht nur seinem Spezialgebiet, sondern der alten Kunst überhaupt galt Zöllners Liebhaberei, und in früheren Jahren hat er als Mitglied des Vorstandes des Kunstgewerbe-Museums und des Kunstvereins auf die Entwicklung der Leipziger Museen maßgebenden Einfluß gehabt. — Wem es vergönnt war, mit Zöllner in freundschaftlichem Verkehr zu stehen, wird sich stets dankbar der vielfachen Anregungen erinnern, die von ihm ausgingen, und unvergeßlich werden ihm besonders die Stunden sein, in denen der liebenswürdige, bis zu den letzten Tagen geistig erstaunlich frische Greis alte Erinnerungen auskramte und mit köstlichem Humor von seinen Erlebnissen als Sammler oder aus dem Krieg 1870—71 erzählte, den er als Korrespondent der Gartenlaube mitgemacht hatte. *U. Th.*

Hans Bartelmeß †. Bei den letzten schweren Kämpfen im Westen ist am 11. Juli auch der Maler und Radierer Hans Bartelmeß im Alter von 28 Jahren gefallen. Er stammte aus Erlangen, studierte bei P. Halm in München und schloß sich dann eng an A. Schinnerer an; von seinem Können als Radierer haben die Leser der Zeitschrift für bildende Kunst in dem feinen Blatte Markttreiben (N. F. Bd. XIX 1907/08) eine Probe gehabt. Längere Zeit weilte der Künstler in Holland, Paris und in Italien. Als Porträtist ist er weiteren Kreisen mehr bekannt geworden denn als ausgezeichneter Landschafter. Seine Mainlandschaften sind neben seinen eigenartigen Zirkusstücken vielleicht das beste, was er in seinem allzukurzen Leben geschaffen hat. *A. L. M.*

Franz Bernauer †. Am 25. Juli starb im Alter von 55 Jahren der Münchener Bildhauer Franz Bernauer. Er war ein Münchener Kind, hatte bei Heß und Eberle an der Akademie studiert und seine Kunst im Schatten der Adolf Hildebrandts reifen lassen. Sein Schaffen war vielseitig: Monumentalplastik, Grabmäler, Brunnen, Porträtbüsten, Plaketten und alles zeigt nicht nur ein sehr solides ehrliches Können, sondern auch Geschmack. Eines seiner Hauptwerke ist der Luitpoldbrunnen in Augsburg. Im goldenen Rathaussaal der gleichen Stadt stehen auch die Originale seiner vielkopierten Büsten des Prinzregenten Luitpold und König Ludwigs III. *A. L. M.*

Der Bildhauer **J. Ringel d'Illzach** ist am 28. Juli nach mehrmonatigem Leiden im 70. Lebensjahre in Straßburg in Els. gestorben. Ringel war am 29. September 1847 zu Illzach im Oberelsaß geboren; seine künstlerische Ausbildung erhielt er auf der Ecole des Beaux-Arts in Paris unter Jouffron und Falguière, später arbeitete er bei Haehnel in Dresden. Die längste Zeit seines Lebens verbrachte der Künstler in Paris und Brüssel, seit 1900 lebte er in Straßburg. Neben den verschiedenartigsten Entwürfen mehr kunstgewerblicher Art entstand überall eine große Zahl von Büsten hervorragender Persönlichkeiten, so der beiden Coquelins, Sarah Bernhardt, General de Gallifet, Rosita Mauri, Gambetta, Victorien Sardou, Massenet, Zola, und Bildnismedaillons, darunter diejenigen von Chevreul, Victor Hugo, Pasteur, Alex. Dumas d. J., des Dichters und Ingenieurs Max von Eyth u. a. Ringel liebte das Experimentieren und hat sich in den verschiedenen keramischen Techniken und im Glasguß versucht, in welch letzterem er ein neues Verfahren erfunden hat (D. R. P.). Größere Arbeiten, besonders Denkmäler, von seiner Hand befinden sich in Versailles, Lyon, Münster i. Els., Straßburg i. Els., Sidney, Marseille, Paris, Tunis, Chicago und Guernesey. Die Reihenfolge der genannten Städte entspricht der Zeitfolge der Arbeiten. Der Künstlername mit Hinzufügung des Ortsnamens seiner Heimat rührt daher, daß einst im Pariser Salon gleichzeitig drei Ringel erschienen, von denen einer Maler, die beiden anderen Bildhauer waren. *Knorr.*

PERSONALIEN

Der Ordinarius der Kunstgeschichte an der Freiburger Universität Professor Dr. **Wilhelm Vöge** ist wegen leidender Gesundheit in den Ruhestand getreten. Dr. Vöge, geboren 1868 zu Bremen, erwarb in Straßburg den Doktorgrad und habilitierte sich ebendort 1895 für Kunstgeschichte. Bald darauf wurde er Direktoialassistent bei den Königlichen Museen in Berlin und siedelte Ostern 1909 als etatsmäßiger a. o. Professor nach Freiburg über, wo er ein Jahr später zum Ordinarius vorrückte.

Ludwig von Hofmann hat die Berufung an die Dresdener Akademie angenommen.

Der Maler und Kunstgewerbler Prof. **Johann Vincenz Cissarz** hat einen Ruf an die Kunstgewerbeschule in Frankfurt a. M. erhalten und soll die Leitung der Abteilung für Malerei übernehmen. Er hat den Ruf angenommen und wird seine Frankfurter Lehrtätigkeit im Winter beginnen. Bisher unterrichtete der Künstler, der aus Danzig stammt und jetzt im 43. Lebensjahre steht, als Lehrer an den Kgl. Lehr- und Versuchswerkstätten in Stuttgart.

AUSSTELLUNGEN

Ausstellung von Handzeichnungen holländischer Meister aus der Sammlung Hofstede de Groot im Leidener Museum. Dr. C. Hofstede de Groot fährt in schätzenswerter Weise fort, durch wechselnde Ausstellungen im Leidener Museum (Lakenhal) einem größeren Publikum seine Handzeichnungen holländischer Meister für kürzere Zeit zugänglich zu machen. Auf die an dieser Stelle (Nr. 35) ausführlich besprochenen vorrembrandtschen Meister folgte zuerst der Großmeister selbst. Im ganzen waren es 94 Zeichnungen Rembrandts, die uns de Groot in chronologischer Folge zu sehen gab. Diese Rembrandtzeichnungen hatte man bis auf zwei offenbar in der Zwischenzeit erworbene Blätter vor drei Jahren in einer von der »Rembrandt-Gesellschaft« veranstalteten Ausstellung im Städtischen Museum in Amsterdam (August—September 1913) in Augenschein nehmen können. In dem Katalog jener Ausstellung waren die Zeichnungen in systematischer Reihenfolge beschrieben, aller Datierungsversuche hatte man sich weislich enthalten. Der Leidener Katalog verfährt anders, indem alle Zeichnungen wenigstens annähernd datiert und in streng chronologischer Ordnung aufgeführt werden; diesem Umstand entlehnt der Leidener Katalog seine besondere Bedeutung. Als Hofstede de Groot sein kritisches Verzeichnis der Rembrandtschen Handzeichnungen zusammenstellte, das 1906 erschien, mußte der Verfasser offenbar aus Vorsicht von einer Datierung der Zeichnungen absehen; in den seitdem verstrichenen zehn Jahren ist nun Hofstede de Groot tiefer in die Geheimnisse des Rembrandtschen Schaffens eingedrungen, so daß er wenigstens bei seiner eigenen Sammlung die so ungeheuer schwierige Arbeit der Datierung unternommen hat. Die Datierungen stützen sich

auf Stilkritik und Beziehungen zu anderen sicher datierten Werken Rembrandts, und sind, wie das in der Natur der Sache liegt, mehr oder weniger hypothetisch. Von den 94 Zeichnungen sind 69 schon in de Groots kritischem Verzeichnis beschrieben, und zwar 65 als sein Eigentum, während drei damals noch der Sammlung Heseltine angehörten (Nr. 1013, 1045 und 1055) und eine der Sammlung Sedelmeyer (Nr. 818); die übrigen sind von de Groot nach Erscheinen seines kritischen Katalogs entdeckt. Erwähnt sei, daß 15 dieser »neuen« Zeichnungen in dem anläßlich der Amsterdamer Ausstellung von 1913 von Jonkheer H. Teding van Berkhout herausgegebenen Werke in guten Lichtdrucken abgebildet sind. Auf diese Ausgabe (Tafeln ohne Text) sei bei dieser Gelegenheit hingewiesen: 25 Teekeningen door Rembrandt uit de verzameling Dr. C. Hofstede de Groot. Gereproduceerd onder leiding van Jonkheer H. Teding van Berkhout. Amsterdam 1913, Gebr. van Rykom. Preis 15 fl. — Auf die Rembrandtausstellung folgte ein Ausstellung von von Rembrandt abhängigen und anderen nachrembrandtschen Meistern. Den meisten Raum nahm hier das Werk von Lambert Doomer ein, der im ganzen durch 23 Zeichnungen vertreten war. Hofstede de Groot besitzt bekanntlich die größte Sammlung von Zeichnungen dieses merkwürdigen Maler-Dilettanten, der eigentlich nur durch seine Zeichnungen zu uns spricht, da sich von Gemälden sehr weniges erhalten und dieses an Wirkung den oft unmittelbar nach der Natur gemachten Skizzen jedenfalls nachsteht. Der kürzlich erschienene Katalog der Zeichnungen des Britischen Museums (von Hind) zählt nur 10 Blätter von Doomer auf, der Katalog von Teyler in Haarlem beschreibt vier Arbeiten, und in Amsterdam gehen unter seinem Namen 13 verschiedene Zeichnungen. Wie so manche der holländischen Landschafter, die Savery, Saftleven, Seghers und Everdingen, von den Italienfahrern ganz abgesehen, hat Doomer wanderlustig die Welt durchstreift, und wir können an der Hand seiner Werke noch heute seine Schritte verfolgen. Den Rhein ist er hinaufgezogen, in seine Nebentäler ist er eingebogen, hat Frankreich durchwandert, ist dann der Loire gefolgt und so bis Nantes gekommen. Viele seiner Zeichnungen sind zum Teil durch alte Ortsbezeichnungen topographisch völlig festgelegt. So führen uns die Zeichnungen Hofstede de Groots über Elten und Kalkar unweit der holländischen Grenze nach Andernach und Sankt-Goar, nach dem Rheingrafenstein an der Nahe und weiter bis zum Schweizer Gebiet in den Thurgau, wo er das Schloß Frauenfeld abgezeichnet hat. Andere Blätter lassen uns die grotesk-phantastischen Felslandschaften an der Loire bei Saumur und Nantes sehen. Ob der Künstler diese Reisen zu verschiedenen Zeiten unternommen hat, wie die so weit auseinanderliegenden Jahreszahlen auf verschiedenen Zeichnungen vermuten lassen könnten, ist zweifelhaft. Ein Aquarell mit Felswohnungen bei Saumur ist 1646 datiert und eine mit Sepia und Tusche angelegte Federzeichnung, mit einem Stück Stadtmauer von Nantes und einer Brücke, ist 1690 datiert. Darnach müßte er als junger Mann und als Greis Frankreich bereist haben. Vielleicht hat aber die spätere Jahreszahl nur Beziehung auf die Zeit, wo er eine frühere an Ort und Stelle gemachte Skizze zu einem abgerundeten Bilde verarbeitet hat. Außer diesen nicht niederländischen Landschaften waren von Doomer auch verschiedene holländische Ansichten zu sehen, mehrere aus Alkmaar, wo er von 1676 bis 1691 gelebt hat, eine aus Naarden, das spätest datierte Blatt des Künstlers aus dem Jahre 1698, und dann eine der schönsten und stimmungsvollsten Zeichnungen, ein Blick auf Amsterdam von dem anderen Ufer des Y, mit einem vierschrötigen Bauern ganz im Vordergrund und hohem Wolkenhimmel darüber; das ganz leicht mit Wasserfarbe angelegte Blatt stammt aus den Sammlungen William Esdaile (1840), Simes (1886) und J. P. Heseltine (1913); de Groot erwarb es auf der Auktion bei Fred. Muller für 1800 fl. Die Doomerschen Zeichnungen sind bis auf eine Kreidezeichnung Federzeichnungen, die mit Tusche, Sepia oder Wasserfarben laviert waren, was die Naturwahrheit der in der Regel großformatigen Blätter sehr erhöht und ihnen oft einen starken Stimmungsgehalt verleiht, wodurch manches ganz modern anmutet.

Von Landschaftern aus der Gefolgschaft Rembrandts sah man ferner Anthony van Borssom mit zwei farbigen Blättern, worunter ein hübsche Darstellung einer kleinen Gesellschaft junger Damen und Herren in einer Landschaft, Joh. Leupenius mit einem 1666 datierten Blatt (Auktion Fred. Muller, Juni 1912, Nr. 145), Phil. Koning und Jan Lievens, letztere zwei mit in der Ausführung recht ungleichen und verschiedenartigen Zeichnungen, Lievens auch mit zwei Bildnissen, unter denen eins von dem Philosophen Cartesius, eine in Kreide ausgeführte Halbfigur; die Landschaften von Lievens waren Federzeichnungen. Auch der Landschafter Roeland Roghman wäre als Rembrandt nahestehender hier zu nennen; er war durch ein paar datierte lavierte Kreidezeichnungen aus den Jahren 1645 und 1652 und breit behandelte Pinselzeichnungen vertreten. Interessante, zum Teil breit getuschte holländische Landschaften besitzt de Groot von Jan de Bisschop; keine davon war vom Künstler selbst bezeichnet oder datiert; auch eine Porträtzeichnung war von de Bisschop vorhanden, eine Kopie nach dem Bildnis des Girolamo Moneglia des van Dyck. Von mit Rembrandt in keinem Zusammenhang stehenden Landschaftern seien erwähnt Nic. Berchem mit einer italienischen Landschaft, in die er den Fall des Ikarus verlegt, Albert Cuyp, unter anderem mit einer Ansicht seiner Vaterstadt Dordrecht, Allart van Everdingen mit nordischen und heimischen Motiven (3 Blätter), Jan Hackaert mit einer 1661 bezeichneten Bergszenerie, Jac. Ruisdael mit drei Kreidezeichnungen, worunter eine Ansicht der Ruinen des Schlosses Egmont (?), 1913 bei Muller aus der Sammlung Heseltine für 1350 fl. erstanden. Der Vollständigkeit halber zählen wir noch Abraham Rutgers, Adriaan Verboom, Anthonie Waterloo auf, die uns alle in das holländische Flachland versetzen, während uns einige Zeichnungen von Jacob van Ulft nach Italien, eine 1760 datierte nach dem Aventin, und ein Blatt von Frederik de Moucheron in eine Bergschlucht bei der Grande Chartreuse führen. —

Außerdem waren ausgestellt Figurenstudien von den Rembrandtschülern Jacob Backer, Gerbrand van den Eeckhout und Govert Flinck, ferner von Cornelis Bega, Job Berckheyde, Ger. ter Borch, Michiel Sweerts und Adriaen van de Velde; einige Gesellschaftsbildchen von Adriaen van Ostade, Cornelis Bega und Cornelis Dusart, eine biblische Szene, das Urteil Salomos von S. van Hoogstraaten, sowie Porträtdarstellungen einiger Meister, meistens aus der Spätzeit, wie Wallerant Vaillant, Hendrik Bary, Pieter van Slingeland, Jan Thopas, Jacob und Abraham Toorenvliet und Cornelis Troost, von welch letzterem auch ein Erntefest, 1702 bezeichnet, zu sehen war. Viele der Zeichnungen waren von Mullerschen und de Vriesschen Auktionen her bekannt, was im einzelnen zu erwähnen der Raum nicht gestattet. *M. D. H.*

Die seit Jahren besprochene **kunstgewerbliche Ausstellung in Paris** scheint nun ihrer Verwirklichung entgegengehen zu sollen. Während die Salons schon zwei Jahre nicht mehr stattgefunden haben, ist vom Pariser Stadtrat jetzt eine Summe von 20000 Franken für eine kunstgewerbliche Ausstellung im Jahre 1917 bewilligt worden. Die Ausstellung soll im Palais Galliera untergebracht werden, und dies bestätigt nur, daß es sich um ein ganz kleines,

räumlich beschränktes Unternehmen handelt, das für die Kunstwelt im allgemeinen ohne Interesse ist. Aus dem Wortlaut des stadträtlichen Berichtes geht außerdem hervor, daß man mit Art Nouveau nichts zu tun haben will und lediglich an eine Stärkung der Pariser Möbelfabriken denkt.

SAMMLUNGEN

Neuerwerbungen der National Gallery in Melbourne. Wir lesen im Januarheft des Studio: In sehr glücklicher finanzieller Lage befindet sich die National-Galerie in Melbourne, der durch den reichen und kunstsinnigen Alfred Felton, einem Bürger dieser Stadt, im Jahre 1904 die Summe von 240000 £ (4800000 Mk.) vermacht worden ist; die Zinsen dieses riesigen Kapitals sollen zu Ankäufen verwendet werden; augenblicklich belaufen sich die Einkünfte dieser Schenkung auf 8000 £ = 160000 Mk. jährlich, wenn aber gewisse vorläufig, noch an das Kapital gebundene Abgaben in Wegfall kommen, werden die Zinsen die erkleckliche Höhe von 13000 £ = 260000 Mk. erreichen, und dann wird die Galerie in der australischen Metropole zu den best dotierten Galerien der Welt gehören. Damit diese Geldmittel auch rationell gebraucht werden, unterhält der Aufsichtsrat des Museums Fühlung mit europäischen Kunstkennern; seit 1909 haben die Verwaltung des »Felton-Bequest« und der Aufsichtsrat der Galerie einen ständigen Vertreter in London, Frank Gibson, dem Sir Claude Phillips, Charles Ricketts und Léonce Bénédite, der Direktor des Luxembourg-Museums als Berater zur Seite stehen. Seit 1913 fungiert Sir Sidney Colvin als Vertreter und Berater der Museumskommission, und nimmt Gibson nur noch den Posten des Vertreters des Felton Bequest wahr. Unter den Ankäufen, die diesen europäischen Beratern zu verdanken sind, befinden sich zahlreiche wertvolle Werke der französischen und englischen Malerei des 19. Jahrhunderts. An erster Stelle verdient davon ein Gemälde von Puvis de Chavannes Erwähnung, der Winter, von dem eine in Fresko ausgeführte spätere Wiederholung das Pariser Rathaus schmückt. Fantin Latour ist durch zwei Arbeiten würdig vertreten, ein charakteristisches Blumenstück und eine seiner feinen Idyllen, in denen eine nackte weibliche Gestalt posiert, betitelt »Die Quelle«. Von französischen Landschaftern erwarb das Museum eine Landschaft mit einem Regenbogen von Jean Charles Cazin, und eine Morgenstimmung, ein Feld mit großen Heuschobern von Alfred Sisley. Von Bastien Lepage finden wir ein religiöses Werk, eine Verkündigung an die Hirten. Außerdem wurde die Galerie um Arbeiten von Corot, Monticelli, Monet und Boudin bereichert. Noch fehlen allerdings zwei Hauptmeister der französischen Impressionisten, Manet und Degas; sehr zu bedauern bleibt es, daß die Galerie sich einen ihr seiner Zeit für 600 £ angebotenen Degas, Le Foyer des Danses aus der Sammlung des Prinzen von Wagram, hat entgehen lassen, der dann später für 2500 £ nach Amerika in eine Privatsammlung gewandert ist. — Von englischer Kunst ist auch das achtzehnte Jahrhundert noch berücksichtigt; von George Morland kaufte die Galerie einen Bauernhof mit Vieh als Staffage, von Raeburn ein sehr bemerkenswertes Porträt, das Bildnis des Admirals Robert Deans (†1815), der in den Kriegen gegen Napoleon eine Rolle gespielt haben muß; und von Reynolds ein Bildnis seiner schönen Nichte Theophilia Palmer, die er verschiedentlich abkonterfeit hat; das Gemälde stammt aus der Sammlung des Sir William Bennett, der es von Lord Curie erstand. Das bedeutsamste Werk der neueren englischen Malerei, das in den Besitz der Galerie gelangte, ist ein Burne-Jones »Das Rad des Glückes«; es ist die erste Fassung dieses Motivs; eine spätere vergrößerte Wiederholung befindet sich in der Sammlung A. J. Balfour. Die englische Landschaftsmalerei lernt man jetzt in der Galerie aus Werken von D. Y. Cameron, James Charles und Cecil Lawson kennen; ersteren repräsentiert eine Septemberlandschaft aus dem schottischen Hochland, eine weite Ebene, die im Hintergrunde von der Bergkette des Ben Voirlich abgeschlossen wird. Eine typische Probe der naturalistischen Richtung der modernen englischen Landschaftskunst ist eine Landschaft mit Kühen, Melking Time, von James Charles, während die mehr idealistische, romantische Richtung in der üppigen Sumpflandschaft (Marsh Lands) von Cecil Lawson vertreten ist. — Die Ankäufe der National Gallery in Melbourne beschränken sich nicht auf Gemälde; das Museum umfaßt auch eine Sammlung Bildwerke, die u. a. um Bronzen von Barye und einen Bronzeabguß von J. P. Laurens durch Rodin bereichert wurden. *M. D. H.*

Der jährliche Bericht der englischen **National Art-Collections Fund** für 1915 ist jetzt erschienen. Er referiert über die Werke, die ausschließlich durch den genannten Fond oder mit seiner Hilfe für die Nation gesichert wurden. Es sind das chinesische Seidenmalereien aus dem 12. Jahrhundert, persische Keramik, Zeichnungen von George Samuel und H. B. Brabazon, altenglisches Silber, Aquarelle von P. Wilson Steer, Zeichnungen von Charles Keene, ein Gemälde, »The Burning Kiln«, von C. J. Holmes. Seit Beginn des laufenden Jahres 1916 hat der Fond geholfen, Masaccios »Madonna mit Kind« dem Staate zu sichern. Das Bild, das früher Brant Broughton gehörte, befindet sich jetzt in der National Gallery. Ebenso gelang die Erwerbung der Sammlung von Bildern in Öl und Wasserfarben von Rossetti, die sich früher im Besitz der Hae-Familie befand.

FORSCHUNGEN

Die **Florentiner Kunstzeitschrift Rivista d'arte,** die mit dem 1912 erschienenen achten Band ihr Erscheinen eingestellt hatte, hat jetzt wieder zu erscheinen begonnen. Der seitherige Leiter, Dr. Poggi, ist in anerkennenswerter Weise dem deutschen Verleger, dem bekannten Bücherantiquar L. S. Olschki — der selbst seit Ausbruch des italienischen Krieges in Genf tätig ist — treu geblieben, bei dem er auch nach wie vor die große Veröffentlichung der Zeichnungen in den Uffizien fortsetzt. Wer die Rivista d'arte aus den früheren Jahrgängen her kennt, und die Bedeutung, die sie für die Erforschung der Florentiner Kunst und ihrer Monumente erlangt hatte, abzuschätzen vermag, wird die Wiederaufnahme durch den deutschen Verleger sympathisch begrüßen. — Das erste Heft, das vorliegt, bringt einen Aufsatz von Supino über den in Pisa, Ferrara und Bologna tätigen Quattrocento-Maler Niccolo Pisano, dessen Altarbilder ferraresische und venezianische Stilelemente gemischt zeigen; zu zweit einen Aufsatz von A de Rubertis über Alessandro Alloris »Hochzeit zu Kana« in den Uffizien, die der Maler seit 1592 für das Kloster S. Agata malte; das gesamte urkundliche Material, darunter zahlreiche Briefe des Malers, gelangen zum Abdruck. An dritter Stelle bringt der Herausgeber Poggi urkundliche Nachrichten über den von Vasari erwähnten Prachtkameo mit den Bildnissen Cosimos I. und seiner Familie, ein Werk des Mailänders Giovan Antonio de'Rossi; an vierter Stelle behandelt M. Salmi die signierten oder gesicherten Arbeiten des Zanobi Macchiavelli (man vermißt das Berliner Bild von 1463) und sucht die Verbindung zwischen ihm und dem als Compagno del Pesellino in die Literatur eingeführten Künstler herzustellen. — Unter der Rubrik »Opere d'arte ignote o poco note« veröffentlicht Giglioli eine höchst wertvolle Bischofsmütze des Doms von Fiesole, die aus

dem Besitz des durch das Minograbmal berühmten Bischofs Salutati stammt; der Herausgeber rekonstruiert mit Hilfe einer alten Zeichnung den Orpheus von Bandinelli mit der alten Basis des Benedetto da Rovezzano, die beide getrennt im Bargello bewahrt werden (die Basis diente bis vor kurzem einer Gruppe des Giambologna als Postament). — Die archivalischen Beilagen bringen Dokumente bezüglich Albertinellis Verkündigung, Ridolfo Ghirlandajos Zenobius-Bilder, sowie Steuererklärungen des Zanobi Macchiavelli. Eine reiche, systematisch geordnete Bibliographie beschließt das inhaltreiche erste Heft. *G. Gr.*

VEREINE

In **Hamburg** wurde ein **Frauenbund zur Förderung der deutschen bildenden Kunst** gegründet, der seine Mittel dazu benutzen will, moderne Kunstwerke anzukaufen und sie Museen zu schenken. Der Sitz der Vereins ist Hamburg-Uhlenhorst, Osterbeckstraße 43.

VERMISCHTES

Italienische Neuigkeiten. Der Baron Giorgio Franchetti hat den Palast Cà d'Oro in Venedig dem italienischen Staat geschenkt; dazu auch seine im Palast befindlichen Sammlungen, worunter ein prachtvolles Männerporträt von van Dyck, ein heiliger Sebastian von Mantegna, eine schlafende Venus von Bordone, eine Geißelung von Signorelli und eine Jünglingsbüste von Laurana sich befinden. Corrado Ricci schreibt in einer Besprechung der Schenkung, sie hätte ihn derart freudig erregt, daß das Luftbombardement, unter dem er an dem Tage des Vertragsschlußes in Venedig gestanden hätte, auf ihn den Eindruck eines Freudenfeuers gemacht hätte. — Auch der im vorigen Jahre verstorbene Fürst Fabrizio Ruffo hat eine Reihe von Kunstwerken vornehmlich des 17. Jahrhunderts dem italienischen Staate hinterlassen, die mit einer früheren Schenkung von ihm im Museo di San Martino in Neapel vereinigt werden; auch erhebliche keramische Schätze gehören dazu. Ferner schenkte Ruffo eine Bibliothek von etwa 25000 Bänden, besonders kunstgeschichtlicher und archäologischer Art. Sie wird vereinigt werden mit der Bibliothek der Generalverwaltung der Schönen Künste in Rom; Ricci beabsichtigt, aus den so vereinigten Bibliotheken ein italienisches kunsthistorisches Institut zu begründen, um damit, wie er schreibt, den unwürdigen Zustand zu beendigen, daß die italienischen Studierenden in Italien bei Fremden hospitieren gehen müssen. — Über die Schenkung von Haus und Sammlung Herbert Horne in Florenz haben wir schon in unserm vorigen Bericht gesprochen. — Aus dem Nachlaß von Henriette Hertz sind dem italienischen Staat eine Reihe kostbarer Gemälde, unter denen Werke von Filippo Lippi, Giulio Romano und Andrea Solario sich befinden, samt einer Summe von 300000 Lire zur würdigen Aufstellung der Gemälde, zugefallen. — Die Niobide, die 1906 in den einstigen Gärten des Sallust, deren Boden heute der Banca Commerziale gehört, gefunden worden ist, ist endgiltig in öffentlichen Besitz übergegangen und in dem Museo Nazionale in Rom aufgestellt worden. Wie erinnerlich, hatte sich über das Besitzrecht an diesem bedeutenden Kunstwerk ein Streit erhoben, der nunmehr durch gütliche Vereinbarung geschlichtet worden ist. — Neben solchen für Italien erfreulichen Mitteilungen finden wir aber in der italienischen Presse Berichte über die fortschreitende Verwüstung und Verballhornung des römischen Stadtbildes. Eine der neuesten Leistungen ist die Absicht, die Piazza Barberini durch einen modernen und geschmacklosen Hotelbau zu verunstalten; noch trauriger aber ist es, daß der Platz von Sant' Isidoro demoliert werden soll. (S. Isidoro ist das Kloster, in dem die deutschen Nazarener gewohnt haben.) Gegen beide Pläne erheben sich heftige Stimmen Einsichtiger in den italienischen Blättern; aber bei der Gleichgültigkeit, mit der in den letzten Jahren die »zweckmäßige« Bebauung Roms durchgeführt wird, ist wohl wenig Hoffnung, daß die Stimmen der Kunstfreunde durchdringen. In diesem Zusammenhang sei an den treffenden Aufsatz erinnert, den W. Weisbach vor zwei Jahren (Preuß. Jahrbücher Juni 1914) über »Stadtbaukunst und Terza Roma« veröffentlicht hat; wir hatten damals schon davon gesprochen.

Munchs Gemälde für die Universität Christiania. Für einen Wettbewerb um Monumentalgemälde zur Ausschmückung des neuen Festsaales der Universität Christiania hatte Edvard Munch eine Reihe von Entwürfen geschaffen, die auch in Deutschland, wo die Entwürfe zur Ausstellung gelangt sind, vielfache Teilnahme und Bewunderung erweckt haben. Ausführlich behandelt und samt den ersten Entwürfen abgebildet wurden sie von Dr. Curt Glaser in der Zeitschrift für bild. Kunst N. F. XXV Heft 3. Allerdings hat es auch nicht an Widerspruch gegen Munchs Arbeiten gefehlt, und da man sich nicht einigen konnte, so blieb der Festsaal vorläufig überhaupt ohne den in Aussicht genommenen malerischen Schmuck. Die Freunde Munchs haben sich jedoch bei dieser vorläufigen Entscheidung nicht beruhigt, sie haben eine Bewegung organisiert, um die Ausführung dieser Entwürfe zu sichern. Die Sammlungen haben bisher die Summe von 50000 Kr. ergeben. Da Munch für die Ausführung der Gemälde 80000 Kronen haben soll, so fordert der Ausschuß jetzt erneut zur Zeichnung von Beiträgen auf. Gleichzeitig hat er sich an die Stadtgemeinde Christiania mit dem Gesuche um Bewilligung von 15000 Kr. gewandt. Der Magistrat hat sich mit der Einstellung dieser Summe einverstanden erklärt, und soweit sich die Stimmung beurteilen läßt, wird auch die Stadtverordnetenversammlung den Posten bewilligen. Da hiernach nur noch 15000 Kr. an der benötigten Summe fehlen werden, so besteht begründete Aussicht, daß Munch in die Lage versetzt werden wird, seine Entwürfe auszuführen, und daß der Festsaal der Universität am Ende doch die in Aussicht genommene Ausschmückung von Munchs Hand erhält.

Ein Fresko von Sascha Schneider für die Jenaer Universität. Professor Sascha Schneider hat für die Eingangshalle der Universität Jena ein großes Freskogemälde geschaffen, das dem Andenken Karl Haases gewidmet ist. Es stellt einen Mann in der Vollkraft der Jahre dar, der eine hellbrennende Fackel einem Jüngling reicht, damit er die seine daran entzünde.

Verantwortliche Redaktion: GUSTAV KIRSTEIN. Verlag von E. A. SEEMANN, Leipzig, Hospitalstraße 11a
Druck von ERNST HEDRICH NACHF., G. M. B. H., Leipzig

KUNSTCHRONIK

Neue Folge. XXVII. Jahrgang 1915/1916 Nr. 42. 1. September 1916

Die Kunstchronik und der Kunstmarkt erscheinen am Freitage jeder Woche (im Juli und August nach Bedarf) und kosten halbjährlich 6 Mark. Man abonniert bei jeder Buchhandlung, beim Verlage oder bei der Post. Für Zeichnungen, Manuskripte usw., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Hospitalstr. 11 a. Abonnenten der Zeitschrift für bildende Kunst erhalten Kunstchronik und Kunstmarkt kostenfrei. Anzeigen 30 Pf. die Petitzeile; Vorzugsplätze teurer.

»EIN VORBILD ZU DÜRERS CHRISTLICHEM RITTER«

Unter diesem Titel veröffentlicht Mela Escherich im letzten Heft der Zeitschrift für christliche Kunst Seite 61 ein ziemlich mittelmäßiges Alabasterrelief des Germanischen Museums mit dem heiligen Georg, das dem Ende des 15. Jahrhunderts angehört und das nach ihrer Meinung Dürer für seinen Kupferstich: »Ritter, Tod und Teufel« von 1513 teilweise als Vorbild benutzt hat, wenn ihm nicht ein unbekanntes älteres Original in Kupferstich oder Holzschnitt für seine berühmte Komposition diente. Die Rüstung des Ritters sei ja — sagt Mela Escherich — bekanntlich der Albertina-Zeichnung von 1498 entnommen, aber auch nur diese. Der Kopf des Ritters und das Pferd hätten mit der Kostümstudie nichts gemein, gingen dagegen »unverkennbar« auf das Vorbild des älteren deutschen Meisters zurück. Die Verwandtschaft erstrecke sich sogar bis auf Ähnlichkeiten der Aufzäumung. Der verzeichnete linke Hinterfuß des Alabasterpferdes machte Dürer — sagt Mela Escherich — »zweifellos« zu schaffen. Er suchte ihn zu ändern und kam nicht gleich zurecht damit, bis er sich entschloß, ihn vom Boden zu heben. So erkläre sich der oft besprochene »Reuezug« (Pentimento) des im Kupferstich rechten Hinterbeines.

Mit den Vorderbeinen mußte aber — sagt Mela Escherich — auch eine Veränderung stattfinden. Dürer hob den linken Fuß weniger stark als den entsprechenden im Alabasterrelief, um Raum für den zweiten Pferdekopf zu gewinnen. Die Gegenseitigkeit des Stiches — sagt Mela Escherich — sei ein weiterer Anhaltspunkt für seine Abhängigkeit vom Relief, und die primitive Landschaft des letzteren mit Fels und Burg habe Dürer die Anregung zu seinem so feinsinnig ausgearbeiteten Hintergrund gegeben.

An all diesen Behauptungen ist das Richtige nicht neu und das Neue nicht richtig. Man faßt sich unwillkürlich beim Lesen an den Kopf und fragt: wie stellt sich eigentlich Fräulein Mela Escherich die Schaffensweise des größten Künstlers deutscher Nation vor? — Hat Dürer nötig gehabt, für eine seiner grandiosesten Schöpfungen, die heute noch als ein Markstein neben Adam und Eva und der Melancholie aus seinem Werke emporragt, ein so kümmerliches Machwerk wie das Nürnberger Alabasterrelief zu Hilfe zu nehmen, um sich daraus »Anregung« für — — — Pferdebeinstellungen oder Hintergründe zu holen? Sollte er so »komponiert« haben wie heute etwa ein strebsamer Kunstgewerbeschüler, der sich aus den Mappen der alten Meister im Kupferstichkabinett verwendbare »Motive« zusammensucht?

Zwischen den beiden Pferden besteht auch nicht der leiseste Zusammenhang, und die Aufzäumung sieht der auf dem heiligen Georg nur insofern ähnlich, als sie, wie üblich, aus Kopfgestell und Schwanzriemen besteht. Dürer hielt sich, was Mela Escherich nicht bemerkt zu haben scheint, genau an seine Vorstudie in der Albertina, die meines Erachtens nach dem lebenden Modell gemacht ist und das Pferd daher ruhig stehend und nicht ausschreitend zeigt. Einzelheiten, wie die Kette auf dem Backenstück des Kopfgestells, das hinter Trensen- und Kandarenzügel herabhängende Ende des auf der Backe mit einer Schnalle versehenen schmaleren Lederriemens, die Schelle über dem Hinterteil und die Lage und ungleiche Länge der beiden von ihr ausgehenden, in runde Metallstücke endenden Riemen, endlich auch das Eichenlaubbüschel an der Wurzel des Pferdeschweifes stellen die Benutzung der 15 Jahre älteren Zeichnung außer Zweifel, von der das Zaumzeug — beiläufig bemerkt — schon für den heiligen Georg von 1508[1]) B. 54 als Vorlage diente.

Und die Burg über den Felsen des Hintergrundes? — Mein Gott, mußte sich Dürer dazu gerade von diesem Alabaster-Georg Anregung holen, da doch auf Hunderten von heiligen Jörgen des 15. Jahrhunderts das traditionelle Felsenschloß des Königs von Lybien erscheint? Dürer war ein leidenschaftlicher Burgenfreund, und die Erinnerung an die malerische Bergfeste seiner Vaterstadt klingt in zahlreichen Kupferstichen[2]) und Holzschnitten[3]) bei ihm an.

Aber die ganze Hypothese würde keiner ernsthaften Entgegnung oder Widerlegung wert sein, wenn sie nicht von prinzipieller Bedeutung wäre. Es muß einmal mit allem Nachdruck gegen solche eilfertigen Entdeckereien Einspruch erhoben werden, die, ohne ausreichende ikonographische Kenntnis, ohne Qualitätsgefühl, ohne methodische Schulung und ohne die vor der Drucklegung so sehr wünschenswerte Überlegung niedergeschrieben, unseren Fachzeitschriften zur zweifelhaften Zierde gereichen und die Zeit des geduldigen Lesers ganz unnützerweise in Anspruch nehmen. — Auch wenn sie von Damen herrühren.

Ich bin gewiß der letzte, der die Berechtigung der weiblichen Mitarbeit auf kunsthistorischem Gebiet anfechten möchte, die ja durch zahlreiche Namen von gutem Klange außer Frage gestellt wird. Meine Beschwerde richtet sich auch nicht persönlich gegen Fräulein Mela Escherich, sondern nur gegen einen Typ, dem sie angehört. Sie zählt keineswegs zu den

1) Ursprünglich 1505 datiert.

2) Vergl. B. 11, 40, 57, 58, 63, 71, 73, 77, 80, 82, 93 und 94.

3) B. 2, 10, 63, 67, 78, 79, 84, 87, 90, 92, 100, 102, 120, 128 und 131.

Novizen und hat unlängst die Kunstgeschichte u. a. durch ein umfangreiches Werk über Conrad Witz bereichert, dessen unnötige Drucklegung Curt Glaser in der Kunstchronik (Sp. 319) mit der uns Männern dem »zarten, leicht verletzlichen Geschlecht« gegenüber leider im Blut steckenden Höflichkeit klargestellt hat[1]). Eine allem Anschein nach sorgfältig zusammengetragene Grünewald-Bibliographie von ihrer Hand erschien schon 1914. Sie führt als Motto die beziehungsreiche und beherzigenswerte Aufschrift, die Abel Stimmer auf die Rückseite des Isenheimer Altars setzte:

»Wie wohl d' Kunst Gaaben Gottes sindt
Ist Unverstandt jer großter Feindt
Darumb wer solche nicht verstaet
Allhie nichts zu urteilen hat.«

Noch einmal möchte ich zum Schluß ganz allgemein und prinzipiell betonen: es sollte schon auf unseren Hochschulen von fakultätswegen den jungen Leuten untersagt werden, aus jeder ungefähren Ähnlichkeit eine Abhängigkeit zu konstruieren, die dann, mit billigen Schlagworten, wie »unverkennbar«, »evident«, »zweifellos«, »sicherlich«, »offenbar«, »einwandfrei« oder mit abgedroschenen Redensarten, wie »es ist klar«, »es bedarf keines Beweises«, »es versteht sich von selbst«, »es ist über jeden Zweifel erhaben« schmackhaft gemacht, den Leser einschüchtern und von ihrer Glaubhaftigkeit überzeugen soll. Das würde die voreiligen Entdeckerfreuden etwas dämpfen und den Hochstand der literarischen Frühgeburten ein wenig herabdrücken. »Kinder forscht's nur nich!« pflegte der unvergeßliche Kollege Lippmann, der so viel wußte und so wenig drucken ließ, zu seinen Assistenten zu sagen, wenn sie ihm mit solchen Entdeckungen kamen. *MAX LEHRS.*

NEKROLOGE

Benno Berneis †. Vom westlichen Kriegsschauplatz kommt die Trauerbotschaft, daß der junge Berliner Maler Benno Berneis gefallen ist. Berneis stand seit Beginn des Krieges im Felde. Als passionierter Reiter zeichnete er sich von Anfang an aus und war einer der ersten unter unseren Künstlern, der sich das Eiserne Kreuz erwarb. Nun hat sich auch sein Schicksal erfüllt, und wenn München in Weisgerber und Marc zwei Hoffnungen zu Grabe trug, so beklagt die Berliner Kunstwelt in Berneis' Tode einen schweren Verlust. Von vielen Sezessionsausstellungen und zuletzt noch von einem umfassenden Rückblick, den kurz vor dem Kriege eine Sonderausstellung bei Paul Cassirer gab, sind Berneis' Werke weiteren Kreisen bekannt. Mit einer Reihe ausdrucksstarker Porträts verstand er zuerst Aufsehen zu erregen. Es waren zumeist bekannte Persönlichkeiten aus dem literarischen Berlin wie Reinhardt, Moissi, Hermann Bang und nicht zuletzt der bucklige Zeitungskellner eines Literatencafés, die durch ihre scharfe Charakterisierung auffielen. Es folgten Bilder vom Rennplatz, in denen blitzartig die Bewegung galoppierender Pferde erfaßt war. Eine ungewöhnliche Kenntnis des Tieres vereinte sich mit der Gabe rascher Beobachtung. In der jüngsten Zeit hatte Berneis seine Ziele höher gesteckt. Er versuchte sich in großen Kompositionen. Baute er zunächst auf der guten Tradition der alten Berliner Sezession, insbesondere den Lehren, die Liebermann in seinem Werke aufgestellt hatte, weiter, so fand er nun in den Wagnissen der jüngeren Generation die Bestätigung eigener dunkler Sehnsüchte. So unternahm er es, die kraftgenialischen Versuche seiner Schülerzeit in malerische Form zu bringen. Es entstanden eine Reihe von Kompositionen größten Formates, die aber auch ihren Schöpfer nur schwer zu befriedigen vermochten. Vielfache Wiederholungen und Fragmente legen Zeugnis von Versuchen und Mißlingen ab. Schöne Bruchstücke blieben und als einzige ausgereifte Leistung ein hl. Georg, der vom Pferde den Drachen tötet. Entwürfe für ein Deckengemälde in Wiesbaden beschäftigten den Künstler in seiner letzten Arbeitszeit. Ob alles große Wollen zur Höhe der Meisterschaft geführt hätte, wird nun eine offene Frage bleiben. Noch war der gärende Stoff nicht geklärt und beruhigt. Was für den Künstler sprach, war die Reinheit seiner Intention. Er arbeitete nicht für Erfolg und äußeren Schein, sondern es war ein Zwang in ihm, sich mitzuteilen, inneren Gesichten äußere Form zu verleihen. Aber noch fehlte es seinem Talent an der notwendigen Pflege, er war zu unstet, sich selbst zur Vollendung zu nötigen. So ließ er die großen Versprechungen, die er gab, uneingelöst zurück. *Glaser.*

In Jena ist im Alter von 87 Jahren der Genre- und Porträtmaler **Carl Johann Arnold** gestorben. Er war am 30. August 1829 in Kassel geboren. Unter anderem hat er Kaiser Wilhelm I. etwa sechzigmal nach dem Leben gezeichnet. Volkstümlich wurde er durch seine zahlreichen Beiträge in illustrierten Zeitschriften. Auch die Berliner Nationalgalerie besitzt Tier- und andere Studien von ihm; die Bremer Kunsthalle aus der Sammlung H. H. Meier eine fast vollständige Sammlung seiner zahlreichen graphischen Arbeiten. Arnold war der Sohn von Menzels Jugendfreund, dem Berliner Tapetenfabrikanten Carl Heinrich Arnold, bei dem alle Größen der damaligen Berliner Kunstwelt, wie Schinkel, Rauch usw. verkehrten. Des alten Arnold Übersiedelung nach Kassel war der Grund eines angeregten Briefwechsels zwischen ihm und Menzel, der sich stets auch des jungen, jetzt verstorbenen Sohnes annahm und ihn nach Kräften förderte.

In Paris ist **Odilon Redon,** dessen Werke noch kurz vor dem Krieg in einer größeren Gesamtausstellung in Berlin gezeigt wurden, gestorben. Über Redon und sein phantastisches Werk hat sich Johannes Cohen-Gosschalck in unserer Zeitschrift für bildende Kunst N. F. XXII, Heft 3 eingehend geäußert. Dort sind auch die bedeutendsten Lithographien und Kohlezeichnungen Redons reproduziert.

PERSONALIEN

Professor **Eugen Petersen,** der frühere erste Sekretär des Kaiserlich deutschen archäologischen Instituts in Rom, beging am 16. August das Fest seines 80. Geburtstages in voller Frische. Petersen hat neben seiner ausgedehnten Lehrtätigkeit ein reiches literarisches Schaffen entfaltet. Seine erste selbständige Veröffentlichung war eine kritische Ausgabe von Theophrasts Charakteren. Zu seinen verbreitetsten Werken gehört der Band vom alten Rom, von dem bereits vier Auflagen vorliegen, in Seemanns »Berühmten Kunststätten«, sowie der über Athen in der gleichen Sammlung.

Dr. **Georg Habich,** Direktor des Münzkabinetts in München, ist zum Honorarprofessor für Numismatik und Medaillenkunde in der philosophischen Fakultät der dortigen Universität ernannt worden.

1) Deutlicher und energischer hat sich Fritz Winkler in einer Einzelfrage ebendort Sp. 374 dagegen geäußert.

Als Nachfolger des Graphikers Sir Charles Holroyd ist jetzt Professor **J. K. Holmes** zum Direktor der Londoner Nationalgalerie ernannt worden. Holmes, der Dozent in Oxford und Herausgeber des Burlington-Magazine war, ist Landschafter und hat u. a. ein Buch über die Lehre vom Malen sowie eine Biographie von Constable geschrieben.

Louis Tuaillon ist zum Mitgliede der Dresdner Kgl. Akademie der bildenden Künste ernannt worden. Gleichzeitig erhielt diese Auszeichnung **Gustav Klimt,** der hervorragende Wiener Maler.

FUNDE

Deckengemälde von Ferdinand Bol in einem alten Amsterdamer Haus. In einem Haus in der St.-Antoniebree-straat in Amsterdam (Nr. 67) hat man kürzlich zwei alte, unter einer dicken Schmutzschicht ganz verborgene Plafondgemälde entdeckt. Da Rembrandt ganz in der Nähe gewohnt hatte und das Haus einem Freunde des Meisters gehört hatte, hoffte man schon mit einem Werk von seiner Hand zu tun zu haben. Nachdem die Bilder aber nach dem Städtischen Museum überführt und dort einer gründlichen Reinigung unterzogen worden waren, stellte es sich heraus, daß es sich höchstens um Schülerarbeit handelte, und man erkannte Ferdinand Bol als den Schöpfer der Bilder. Es sind Deckenfüllungen von länglichem Format, die an der Querseite abgerundet sind. Auf dem einen ist der Kampf Jakobs mit dem Engel dargestellt, auf dem andern der Besuch Gottvaters und zweier Engel bei Abraham. ***

DENKMALPFLEGE

Die **Wandgemälde Wilhelms von Kaulbach** im Treppenhause des **Berliner Neuen Museums** werden zur Zeit einer durchgreifenden Wiederherstellung unterzogen. Schon seit Jahren bestand der Plan, die Fresken, die außer den ganz durchgehenden Sprüngen des Mauerwerks auch noch durch die Zeit recht matt in der Farbe geworden sind, wiederherzustellen, und ein chemisches dafür geeignetes Verfahren war mehrfach ausgeprobt worden. Die letzten Versuche ergaben ein sehr günstiges Resultat, die Farbe leuchtet in ganz neuer Frische auf. Deshalb ist jetzt ein großes Gerüst aufgebaut worden, und die eine Wand des Treppenhauses mit dem Fall Babels, der Blüte Griechenlands und der Zerstörung Jerusalems wird jetzt wiederhergestellt. Dann soll die andere Folge an die Reihe kommen.

Der Lettner in Dixmuiden. Die deutsche Heeresleitung hat aus den Trümmern der Pfarrkirche in Dixmuiden die Reste des beim Bombardement zerstörten berühmten Lettners bergen lassen. Über die Ergebnisse berichtet der Direktor des Kölnischen Kunstgewerbemuseums, Professor Max Creutz, in der Zeitschrift für christliche Kunst. Natürlich handelt es sich nur um eine Brockensammlung, aber auch diese Reste sind noch von höchster Schönheit. Außerdem fanden sich viele große Sandsteinblöcke mit Köpfen und Gestalten von Mönchen und Propheten, die bisher im Dunkel der Gewölbe so gut wie verborgen geblieben waren. Sie stammen aus der frühgotischen Bauperiode der Kirche und sind etwa in der Art der Drolerien auf dem Chorgestühl des Kölner Doms und verwandter Holzplastik der Sammlung Schnütgen gehalten. Im Verlaufe der weiteren Aufräumungsarbeiten kamen Fragmente und Bestandteile aus den verschiedensten Zeiten der Baugeschichte der Kirche zutage. Die meisten sind stark beschädigt durch den Brand, den die Beschießung hervorgerufen hatte.

AUSSTELLUNGEN

München. Der Bau eines großen neuen **Ausstellungshauses der Münchener »Sezession«**, die bekanntlich im Herbst das Gebäude am Königsplatz verlassen muß, ist nunmehr gesichert. Auf dem vom Staat zur Verfügung gestellten Bauplatz auf einem Teil des alten Botanischen Gartens wird sich das neue Heim erheben können dank der Stiftung von einer Viertelmillion Mark, die der vom Bayrischen König kürzlich geadelte Herr Philipp in Leipzig der Sezession für diesen Zweck hat zukommen lassen. — Das Schicksal der Sezessionsgalerie, über die ich vor Jahresfrist berichtet habe, ist noch immer unentschieden. *A. L. M.*

Wien. Im Laufe der letzten Jahre sahen wir, wie dem Impressionismus die geistigen Grundlagen und die Ausdrucksmittel zerbröckelten und verdorrten; in diesen allmählichen Prozeß trat der Krieg als ein ungeheuerer Kehraus, in seinem Scheiterhaufen verbrennt erbarmungslos und restlos alle Kunst, die nicht aus einem inneren Erlebnis ihr Recht und ihre Kraft schöpft. Diese Lehre wird auch in der Kunstausstellung, die das österreichische Kriegspresseamt im Rahmen der allgemeinen **Kriegsausstellung** veranstaltet, deutlich, obwohl das dargebotene Material ein überaus bescheidenes ist; sogar in der Durchschnittsproduktion ist die Kurve deutlich ausgeprägt, die der allgemeine Kunstverlauf bildet. Die Aussteller sind größtenteils als »Kriegsmaler« bestallt, von Anfang an bestimmt gewesen, den Ereignissen mit Stift und Pinsel zu folgen; sie erhielten das vielbeneidete Vorrecht, die ungeheuere Zeitgeschichte zum Modell zu haben, der Krieg wurde ihnen vorgeführt, sollte nicht ihnen zu allererst jene neue Größe, jene neue Wucht und Kraft zugute kommen, mit denen der Krieg alle Tätigkeit, nicht zuletzt das künstlerische Schaffen befruchten soll, befruchten muß? Aber wir sehen, daß sich an diesen berufenen Künstlern schneller als an uns anderen der unnennbare Greuel vollzog, daß der Krieg aus einem Ereignis ein Zustand, aus einer Weltkatastrophe ein Alltagsschauspiel wurde, die meisten waren ohnmächtig darzustellen, was sie nicht erlebt hatten, was sie — einem Mißverständnis vorzubeugen — vielleicht als Menschen, Volksgenossen, sogar als Mitkämpfer erlebt, aber nicht als Künstler mit einer neuen Lebendigkeit durchdrungen hatten, in der das Schaffen erst wurzelt. Ihre impressionistische Schulung, ihre impressionistische Gesinnung hinderte sie, die Wirklichkeit in ihrer Gewalt und Einzigartigkeit zu erfassen; die Dinge, an deren äußerem Schein sie haften blieben, sind in nichts von dem verschieden, was sie sonst in friedlichen Tagen zu malen gewohnt gewesen waren; und so sind fast alle trotz Titel und Inhalt ihrer Werke alles andere als Kriegsmaler. Wenn ein Offizier wie Ludwig Heßhaymer in seinen Blättern eine Ausdrucksweise zeigt, die man nur als zierlich bezeichnen kann, — so sehr ist ihm das wahrscheinlich mit tiefer Erregung Durchgemachte zu bloßer Form geworden — wieviel weniger verwunderlich ist es, ein zu Krümeln zerschossenes Werk von Przemysl von Luigi Kasimir mit der gleichen lieblos-liebevollen Treue gezeichnet zu finden, mit der er sonst den Edelrost der Zeit an einem Alt-Wiener Häuschen nachbildete, den »Lovcen« von Karl Ludwig Prinz wie einen Sonntagsausflugsberg gemalt, in den Bildnissen von Schattenstein und Adams dieselbe elegante Glätte, mit denen sonst Modedamen und Theaterhelden wiedergegeben waren, auf die Feldherren angewendet zu sehen, in deren Händen und Köpfen nun unser Schicksal liegt. Alle diese Maler sind nicht schlechter geworden als sie waren; aber an dem krassen Mißverhältnisse zwischen Aufgabe und Lösung merken wir deutlicher, daß ihre Geschicklichkeit eben nur auf die gefühlsarmen Gegenstände des Alltags angewendet erträglich war, daß sie aber im eigentlichen Sinn des Wortes wohl nie-

mals Künstler waren. Glücklicher wirken diejenigen, die für die neue Aufgabe ein heißes Temperament mitbrachten, eine Leidenschaftlichkeit, die sich sonst leicht überschlug, nun aber ein Feld sich auszuwirken fand; hier denke ich in erster Linie an Carl Haßmanns Reiterkampf, eine im Rahmen konventioneller Schlachtenmalerei temperamentvoll erfaßte Episode oder an Friedrich Pautschs Ölskizzen, die auf irgend ein winziges Detail des Kriegs ein Schlaglicht werfen und es zu einer jähen roten Glut aufleuchten lassen. Studienmaterial, rasch notierte Eindrücke, aber durch das Gefühl, das sie durchtränkt, schon zu einer Form umgesetzt. Stärker noch sind die Gefühlsdurchtränkung und Umsetzung — also was sich dem Schlagwort des Expressionismus nähern würde — bei Josef Batôs Lithographien und Aquarellen und bei Josef von Divekys Lithographien (namentlich »Infanterie im Gefecht«); vielleicht ist bei diesen eindrucksvollen Blättern die andere Grenze künstlerischen Schaffens schon wieder nahe, wo Gefühl alles wird und der Eindruck, der uns packt, uns über Schwächen der Form fortreißt. Die Verbindung und Versöhnung beider Pole, — Empfindung und Form, Ausdruck und Eindruck — zu reiner Kunst ist diesmal meiner Empfindung nach Ferdinand Andri am meisten geglückt. Bunte Bilder voll südlicher Glut füllen seinen Blick (Nr. 35 »Gefangene Essadleute« oder die Farbstiftzeichnungen aus Serbien 196—198), aber sie verknüpfen sich ihm auch zu großen Symbolen; in einfacher Rune schreibt er den tiefen Sinn des Ungeheuren nieder, das er erlebte. Irgendwo in albanischen Bergen liegt ein verrecktes Pferd; die Rippen drücken sich durch den verfallenen Leib, in wüster Ungestalt liegt riesengroß der hilflose Kadaver vor uns. Darüber laufen die zackigen Berglinien; sie überschneiden einander in kahlen Wellen, sie umfangen auch den armen Leichnam, sie schließen ihn ein und nehmen ihn auf. Er verliert sich im trostlosen Gelände, die stumme Klage verhallt, er geht ein in die Natur, die ihn reinigt. Einst verhallt der Mord, den der Mensch hieher getragen und über der schweigenden Steinwüste breiten sich wieder in stetem Wechsel Sonnentage und eisige Nächte. *H. T.*

Hamburg. Eine zurzeit im Kunstsalon **L. Bock und Sohn** veranstaltete Nachlaßausstellung nach dem im vorigen Jahre verstorbenen Maler-Zeichner C. W. Allers interessiert mehr durch das was sie lehrt, als was sie zur Anschauung bringt. Seine mit gutem Griff gewählten volkstümlichen Motive hatten den im Jahre 1857 in Hamburg Geborenen schon in den siebziger Jahren rasch in die Gunst seiner engeren Landsleute sich einleben lassen. Geschicklichkeit, Fleiß und äußerliche Gefälligkeit ist diesen Blättern nicht abzusprechen. Doch fehlt es an jeglicher Tiefe, so daß man sich heute mit Verwunderung fragt, wie — es war dies in den neunziger Jahren zur Zeit der blühenden Mappen-Industrie — Allers auf dem Wasserspiegel dieser Industrie als Fettauge obenauf hat schwimmen können. Es ist nicht unwahrscheinlich, daß bei einer strengeren Selbstzucht dem Künstler auch weiter gesteckte Ziele erreichbar gewesen wären. Die der Nachlaßausstellung einverleibten Bildnisse des Fürsten Bismarck und des Dichters Klaus Groth, sowie einige farbige figürliche Studien und Schilderungen aus dem italienischen Volksleben entbehren nicht derartige Hinweise, die in einigen, kurz vor seinem Tode ausgeführten Bildnisstudien von Feldgrauen am bestimmtesten hervortreten.

Die Galerie **Commeter** hat eine kleine Anzahl Miniaturen und farbiger Holzschnitte von Frau Brinckmann-Hahn, der Witwe des im vorigen Jahre verstorbenen Direktors des Hamburger Kunst- und Gewerbe-Museums zur Ausstellung gebracht. Als Fräulein Hahn hat die aus dem Dänischen stammende Dame durch ihre Kunst sich hier in kürzester Zeit schöne Geltung verschafft. *h. e. w.*

SAMMLUNGEN

Durch die Zeitungen gehen zahlreiche Notizen über einen »**falschen Rembrandt**« in Rotterdam. Es handelt sich um den sogenannten »Rembrandt du Pecq«, das große Bild der Bewirtung Gottvaters und der beiden Engel durch Abraham, das die Bezeichnung »Rembrandt 1656« trug und schon vor Dezennien erregte Debatten hervorgerufen hatte. Das Bild ist in der Welt viel herumgewandert. Es war in Amerika, dann in der Sammlung Naumann in Leipzig. Jetzt hängt es im Museum Boijmans in Rotterdam, richtig bezeichnet als ein Meisterwerk des Aert de Gelder. Der Direktor dieses Museums, F. Schmidt-Degener, wird im Septemberheft unserer »Zeitschrift für bildende Kunst« die Geschichte und Bedeutung des Bildes eingehend behandeln.

Lüneburger Bildteppiche im Kestner-Museum zu Hannover. Durch die glückliche Neuerwerbung eines großen Bildteppichs mit der Darstellung der Blindenheilung durch Christus sind die Lüneburger Bildwirkereien des Museums um ein hoch bedeutsames Werk bereichert worden. Der große, hochrechteckige Teppich[1]) zeigt in der Mitte in kreisrundem Medaillon die Darstellung der Szene in lebensgroßen Figuren. In zentraler Stellung erscheint Christus, links vor ihm kniet der Blinde, dessen Auge sich unter der Berührung des Herrn öffnet. An diese Hauptgruppe schließen sich rechts und links die Zuschauer an; links die barhäuptigen Jünger, rechts die mit reich verzierten Mützen versehenen Juden. Den Horizont schließen blaue Berge ab, darüber wölbt sich der Himmel, der von kleinen Wolken und vier verschlungenen Schriftbändern[2]) belebt wird. — Der Rahmen des Tondos, in dem sich die Szene entwickelt, wird rechts und links von zwei Fabelwesen gehalten, die im breitlippigen Munde eine Pflanze tragen und deren Körper sich nach unten in einen belaubten Fischschwanz auflöst. Die übrige Fläche ist mit reicher, zum Teil noch unverstandener Frührenaissance-Ornamentik aus Fruchtdolden, Ranken, Füllhornmotiven, Fratzen und Fabelwesen bedeckt. Unten in den Ecken erscheinen die mit reicher Helmzier geschmückten Wappen, links im Felde zwei gekreuzte Harken, als Helmzier sechs Straußenfedern, rechts ein spiralig eingerollter Kleeblattzweig, als Helmzier zwei Menschenarme.

Das Wappen links ist das der Lüneburger Patrizierfamilie von Witzendorff, das rechte der Familie von Stötterogge. Es handelt sich demnach hier um einen Witzendorff, der eine Tochter des Hauses Stötterogge zur Frau hatte. Und zwar ist es Hieronymus I. von Witzendorff, geb. 1493, Sülfmeister 1514, Ratsherr 1517, Bürgermeister 1533, hatte eine Anna von Stötterogge zur Frau, die 1494 geboren, 1571 starb. Vielleicht hat er in dem Jahre, als ihm die Ehre widerfuhr, der Erste der Stadt zu werden, den Teppich in Auftrag gegeben.

Die Erhaltung der großen Wirkerei ist, abgesehen von einigen kleinen Flickstellen, gut. Die Farbenstimmung hat unter der Zeit natürlich gelitten, besonders die Fleischfarben und die zartrosa Töne sind stark verblaßt. Die Rückseite gibt noch ein leuchtendes Bild von dem einstigen Farbenglanz: Rot in allen Abstufungen von Hellrosa bis

1) 4,10 : 3,65 m.

2) In gotischen Lettern:
her ick love
wer gi blindt, so hadde gi nene sunde, nu gi averst spreken wi sint sende, so blift juwe sunde.
ick bin thom ghericht up dusse werlt gekamen up dat dede nicht sen sende werden unde de sen blint werde
sin wi den ock blinth

Rotbraun, Goldgelb, Blau und Grün in verschiedenen Nuancen, daneben Schwarz in den Konturen, und an einigen Stellen eingewebte Leinenfäden als Weiß.

Von besonderem Interesse ist es, daß das Wappen der Witzendorff noch auf einem anderen kostbaren Werk der Lüneburger Bildwirkerei, das schon vor drei Jahren den Weg ins Museum fand, wiederkehrt; nämlich auf dem Fries mit den zehn Szenen aus der Tobiaslegende[1]). Dies sog. Rückenlaken[2]) trägt die Jahreszahl 1559, links das Wappen der Familie von Döring, rechts das derer von Witzendorff. Hier haben wir also einen Döring als Besteller des Teppichs vor uns, der eine Tochter aus dem Hause Witzendorff zur Frau erkor. Und zwar — merkwürdig genug — ist es Ilsabe von Witzendorff, die Tochter eben jenes Hieronymus, den wir als Stifter des Blindenheilungsteppichs erkannt haben. Ilsabe, die im Jahre 1518 geboren, heiratete 1536 Ditericius von Döring, dessen Wappen wir ja auch links auf dem Friese finden. — Dieser hat seine Farben auch auf der Vorderseite in seltener Frische erhalten[3]). Die Skala ist die gleiche wie bei dem ersten, nur ist das Goldgelb im Rock des jungen Tobias jeweils mit Seide eingewebt.

Die beiden großen Bildwirkereien hingen zuletzt — nachweisbar von 1853 bis 1905 — in der französischen Kirche von Lurcy-Lévy (Departement Alliers), wo der neuerworbene Blindenheilungsteppich unter staatlichen Denkmalsschutz gestellt und auf französischen Ansichtspostkarten als flandrisches Kunstwerk gerühmt war. Hocherfreulich ist es, daß diese deutschen Teppiche schon vor dem Kriege ihren Weg nach Deutschland und schließlich in die engere Heimat zurückgefunden haben.

Vom Stande der Lüneburger Bildwirkerei zu Ende des 16. Jahrhunderts gibt ein kleiner Teppich mit der Darstellung der Charitas[4]) Kunde. In Gestalt einer blonden Frau steht sie in goldgelbem, dunkelgrün schattiertem Rock und braun bis violett gefärbtem Mantel vor einem mit Bambusstangen gestützten Granatapfelstock. Auf dem Arm trägt sie ein Kind, das eine Frucht in der Linken hält. Neben ihr — unter ihrer ausgestreckten Hand — steht ein kleines Mädchen, das in der erhobenen Rechten ebenfalls einen Apfel, in der Linken eine Puppe hält. Den Horizont schließt ein Hügel ab, auf dem ein Städtchen liegt. Eine breite Borde aus naturalistischen Blumen und Fruchtgehängen faßt das Ganze ein. Unten in der Mitte befinden sich zwei Wappen, von denen das linke als das der Lüneburger Familie Schröder indentifiziert wurde.

Die drei Bildteppiche geben ein gutes Bild von der hohen künstlerischen Qualität der Lüneburger Wirkerei. Alle drei Stücke zeigen die charakteristische leuchtende Farbenskala, die das ganze Jahrhundert hindurch die gleiche geblieben zu sein scheint. Es wäre erfreulich, wenn die Forschung sich des interessanten und dankbaren Gegenstandes einmal ernsthaft annehmen würde[5]). Bei einer glücklichen Verbindung archivalischer und stilistischer Untersuchungen könnte hier ein glänzendes Kapitel niedersächsischer Kunstgeschichte geschrieben werden. *Paul Erich Küppers.*

1) Büttner, Stamm- und Geschlechtsregister der vornehmsten lüneburger adelichen Patriziergeschlechter. Lüneburg 1704.

2) 90 cm Breite, 9 m Länge. Aus zwei Stücken in der Mitte zusammengesetzt, ebenso wie der Massinissa-Teppich im Rathaus zu Lüneburg.

3) Nach eingehender Untersuchung ergab sich, daß das völlig originale Stück nur in dem Felde mit der Darstellung des Fischfanges eine größere spätere Ergänzung aufzuweisen hat. Die sonstigen Ausbesserungen sind ganz verschwindend und beschränken sich nur auf wenige Stücke.

4) Hochrechteckig 1,47:1,22 m.

5) E. Sauermann-Flensburg liefert soeben einen interessanten Beitrag »Über Arbeiten der Bildwirker in Schleswig-Holstein«. Kunstkalender, Schlesw.-Holst. 1906, S. 60 mit Abb.

Ein neuer Rembrandt in englischem Privatbesitz. Sir Herbert Cook in Richmond war so glücklich, einen bisher völlig unbekannten Rembrandt zu erwerben. Es ist eine Darstellung des Apostels Petrus, bezeichnet und 1633 datiert; (119,3×98,4); die ehrwürdige Greisengestalt ist ungefähr bis zu den Knien sichtbar, in einen weiten orangebraunen Mantel gehüllt, der über ein dunkelgrünes Unterkleid geworfen ist; in der linken Hand hält er zwei große Schlüssel, einen silbernen und einen goldenen; den schönen edeln Kopf mit der mächtigen Stirne, der von weißem Haar und Bart umwallt ist, hält er in ernstem Nachdenken ein wenig gesenkt, den Blick links seitwärts zu Boden richtend und die Rechte wie vor schmerzlicher Reue beteuernd an die Brust schlagend. Links von ihm steht ein Stuhl oder Tisch mit Tintenfaß und Feder. Die Figur steht vor grauem Hintergrund. Das Modell, dessen sich Rembrandt hier bedient hat, ist von anderen Werken des Meisters her bekannt, die ungefähr derselben Zeit angehören. Wir begegnen demselben Typus z. B. in dem Apostel Paulus in Nürnberg, mit dem er außerdem den Ausdruck tiefen Nachdenkens und einen ähnlich gesenkten Blick teilt, ferner in dem Halbbildnis des Greises mit der Kupfernase in Kassel und dem Petrus in Stockholm, auch dem Jeremias beim Grafen Stroganoff in St. Petersburg. ***

Das **Metropolitan Museum in New York** soll nach amerikanischen Meldungen durch Schenkung eines Herrn George Baker in den Besitz der bekannten Salome von Henri Regnault gelangt sein. Diese Malerei des Second Empire (die übrigens in Seemanns »Meister der Farbe« Jahrgang IX 1912 farbig reproduziert ist) wechselte zuletzt ihren Besitzer am 30. Mai 1912 auf der Auktion der Gemäldesammlung der Marquise Carcano. Damals wurde versucht, das Bild, schon aus »nationalen« Gründen (Regnault ist 1871 gefallen), für Paris zu retten, und es waren auch 200000 Francs gesammelt worden. Der Louvre konnte indessen nicht Sieger bleiben, denn die Firma Knoedler & Co. erwarb das Bild für 480000 Francs. Als Verkaufspreis wird jetzt 105000 Dollar genannt.

Das **Britische Museum** hat eine Sammlung deutscher Kriegsmedaillen zum Geschenke erhalten.

FORSCHUNGEN

Ein unbekanntes Werk des Fra Filippo Lippi veröffentlicht O. Sirén im Bulletin des Museum of Fine Arts, Boston (Vol. XIV No. 82, April 1916). Die leider sehr stark beschädigte Tafel, die des schlechten Erhaltungszustandes wegen im Depot des Museums bewahrt wird, hat offenbar den rechten Flügel eines Altarwerks von beträchtlicher Größe gebildet. Dargestellt sind vier Heilige, die beiden vorderen — ein jugendlicher Bischof und ein bärtiger, bejahrter Mönch mit Buch — knien, die beiden andern stehen hinter ihnen; man erkennt einen Bischof, den anderen, der auf der Abbildung nicht zu fassen ist, deutet Sirén als hl. Franz. Bei den wenigen Anhaltspunkten, die sich weiterer Bestimmung darbieten, wird es schwierig sein, das Fragment mit einem der nicht wenigen Altarwerke des Frate, die nur aus der älteren Literatur bekannt sind, in Verbindung zu bringen. Sirén, der das Werk aus stilistischen Gründen in die mittlere Periode, etwa die Zeit der Prateser Fresken, datiert, möchte das Predellenfragment aus dem Leben des hl. Augustin im Besitz der Prinzessin

von Oldenburg, St. Petersburg, hiermit vereinigen, da er in dem stehenden Bischof einen hl. Augustin vermutet. — In demselben Aufsatz veröffentlicht S., ebenfalls aus Bostoner Depotbeständen, einige trecentistische Bilder, die er Taddeo Gaddi, Spinello Aretino, Ambrogio di Baldese und Mariotto di Nardo zuschreibt, weiter eine Anbetung des Kindes von einem schwachen Künstler des Pesellino-Kreises, sowie eine von ihm auf G. B. Utili getaufte Madonna. *G. Gr.*

VERMISCHTES

Gründung der Kestner-Gesellschaft in Hannover. In Hannover ist in den letzten Jahren viel zur Hebung und Ausgestaltung des öffentlichen Kunstbesitzes und der privaten Kunstpflege geschehen. Insonderheit haben der Stadtdirektor Tramm und der Museumsdirektor Brinckmann, unterstützt von reichlichen Mitteln, sich lebhaft im Interesse der Stadt betätigt. Nun kommt die Kunde von einer Gründung, die dies Streben der einflußreichen Kreise Hannovers aufs neue dokumentiert: Die Kestner-Gesellschaft will (wie es in dem Aufruf heißt) in Hannover alle zerstreuten Kräfte sammeln und dem, was neu entsteht, auf künstlerischem Gebiet die Möglichkeit geben, sich Geltung zu verschaffen. In eigenen Räumen sollen ständig wechselnde Ausstellungen von älteren und neueren Werken stattfinden und die Kunstliteratur zugänglich gemacht werden; auch an noch problematischen, aber stark anregenden und zu lebhaftem Austausch führenden Erscheinungen will die Kestner-Gesellschaft nicht vorübergehen. Vorträge und Veröffentlichungen sollen dieses Arbeitsfeld kräftigen. Unter dem Aufrufe stehen die angesehensten Kunstfreunde Hannovers, und die Grundlagen sind gesichert. Als Vorstand wirken Dr. Brinckmann, Professor von Debschitz, Herbert von Garvens-Garvensburg, Richard Oppenheimer, Eugen Passmann; die künstlerische Leitung der Unternehmung hat Dr. Paul Erich Küppers. Aus dem Programm der Kestner-Gesellschaft ersehen wir, daß sie am 1. Oktober mit einer Liebermann-Ausstellung beginnen wird, der dann Ausstellungen von Max Slevogt, Thoma, Caspar, Jäckel und Paula Modersohn im ersten Jahre folgen. Die hannoverschen Kunstfreunde haben allen Grund, auf eine solche Aktion jetzt mitten im Kriege stolz zu sein.

Ein neuer Rembrandt. Die Amsterdamer Kunsthandlung Asscher & Koetser ist in England eines Gemäldes habhaft geworden, einer Darbringung im Tempel, das wahrscheinlich als ein Spätwerk Rembrandts angesehen werden muß. Das Bild, das von beträchtlichen Abmessungen ist (100×80), befand sich in einem sehr schlechten Zustand; es war früher von unkundiger Hand dubliert worden, wodurch die Leinwand Falten bekommen hatte; doch ist es jetzt soweit vorsichtig wiederhergestellt. Glücklicherweise hat die alte Farbschicht kaum gelitten. In dem Ausdruck und der Haltung der Hauptfiguren, Simeons und Marias, zeigt das Bild Anklänge an Rembrandts Radierung der Darbringung im Tempel (B. 50); die männliche Figur, der alte Simeon, ist dem Typus verwandt, der uns als Vater auf dem Petersburger Verlornen Sohn und als der Mann hinter Pilatus auf dem Gemälde in New York entgegentritt; es ist dasselbe Modell, das Rembrandt außerdem in dem Matthaeus des Louvre und dem Haman des Königs von Rumänien dargestellt hat. Auch an den Homer im Besitze von Dr. Bredius wird man erinnert. — Komposition und Ausführung sind von großer Einfachheit; nur um das innerliche Verhältnis der Figuren und ihr inneres Leben ist es dem Künstler hier zu tun; auf malerische Nebeneffekte ist daher verzichtet. Auch in der Farbe hat sich der Meister weise Beschränkung auferlegt; auf dunkle schwere Töne ist das Ganze gestimmt, kaum daß sich die agierenden Figuren deutlich von dem dunkeln Hintergrund abheben. * * *

LITERATUR

Max J. Friedländer, *Von Eyck bis Bruegel.* Studien zur Geschichte der niederländischen Malerei. Berlin, Julius Bard, 1916.

Ein neues Buch von Max J. Friedländer über altniederländische Malerei verdient das größte Interesse. Denn Friedländer ist ohne Zweifel auf diesem Gebiete der hervorragendste Kenner, neben dem man heute nur noch den belgischen Forscher Georges Hulin nennen kann, der ihm an kritischem Scharfsinn nahe steht, mit Veröffentlichungen leider aber etwas zu sparsam gewesen ist. Das höchst merkwürdige und schöne Gebiet der altniederländischen Malerei hat schon mit der Mitte des vorigen Jahrhunderts die deutsche Forschung zu fruchtreicher Arbeit angeregt, und wir brauchen hier nur die Namen Carl Justis und Ludwig Scheiblers zu nennen, um anzudeuten, was früher geleistet worden ist. Friedländer hat sich aber weit umfassender mit der Erforschung dieses Arbeitsfeldes beschäftigt, als selbst die genannten Gelehrten, er hat die gesamte niederländische Malerei vom fünfzehnten bis zur Mitte des sechzehnten Jahrhunderts in den Kreis seiner Betrachtung gezogen und unsere Kenntnis ganz außerordentlich bereichert. Seine Arbeiten über die unvergeßliche Brügger Leihausstellung des Jahres 1902 und seine zahlreichen zumeist im Jahrbuch der königlich preußischen Kunstsammlungen erschienenen Studien und Aufsätze enthalten eine solche Fülle von scharfsinnigen Untersuchungen und schlagenden Beobachtungen, daß wir mit gutem Grunde sagen können, daß es — hauptsächlich dank Friedländers Verdienst — kaum ein anderes Sondergebiet der Geschichte der Malerei gibt, das auf einer so gesicherten kritischen Grundlage ruht, wie die Geschichte der altniederländischen Malerei.

Dies zeigt sich auch in der Reihe von Aufsätzen, aus denen Friedländers neues Buch besteht. In der dem Verfasser eigenen knappen Form, die man fast aphoristisch nennen könnte und die dem weniger eingeweihten Leser vielleicht nicht immer ganz leicht zugänglich sein dürfte, geben diese Studien vorzügliche, tief eindringende und anschauliche Charakteristiken des Stils der einzelnen großen Meister der altniederländischen Schule von Jan van Eyck an bis zum Bauernbruegel. Von den bedeutenden Künstlern fehlen nur wenige; hingegen sind auch einige geringere, wie etwa Petrus Christus, Jan Provost und Jan Joest, aufgenommen worden. In allen diesen Studien bewundert man die außerordentlich tiefe Sachkenntnis des Verfassers, die auch dem näheren Kenner dieses Gebiets immer wieder etwas Neues und Interessantes bietet, sein reifes, kritisches Urteil, das den meisten großen und eigenartigen Künstlern, wie Jan van Eyck, Hugo van der Goes, Hieronymus Bosch und Peter Bruegel d. Ä., mit wohltuender innerlicher Wärme entgegenkommt und nur bei wenigen, wie etwa z. B. bei Quinten Metsys, uns etwas kühl erscheint; sein ungewöhnliches Gedächtnis für Form und Farbe, das er sich bei den vielen Gemälden dieser Schule bewahrt hat, die in den öffentlichen und privaten Sammlungen der ganzen Welt zerstreut sind. Wo man in dem Buche blättert, findet man reiche Belehrung, und der Wunsch liegt nahe, daß bei Gelegenheit einer neuen Auflage, die sicherlich bald notwendig werden dürfte, die Zahl der vorzüglichen Aufsätze um solche über die noch fehlenden Künstler vermehrt und die Literaturangaben noch etwas reichlicher und konsequenter gestaltet würden, so daß wir dann ein unvergleichliches vollständiges Handbuch über die altniederländischen Maler besäßen. Friedländer wäre allein imstande, es uns zu schenken, und es müßte ihm ein leichtes sein, das Fehlende noch hinzuzufügen. Denn er selbst hat uns ja schon früher die wertvollsten Untersuchungen über einige kleinere Künstler ge-

liefert, die hier nicht behandelt sind, wie z. B. über Orley, die Antwerpener Kleinmeister um 1520, Isenbrant, Benson, den Meister der Virgo inter virgines u. a. m. Er könnte aber seine eigenen Studien zur Vermehrung des Buches verwerten, das freilich keineswegs als eine Sammlung älterer Aufsätze gedacht ist und uns in Form und Inhalt durchweg Neues bietet. Diesen Grundzug müßte es aber durch eine Erweiterung seines Umfanges nicht verlieren, zu der hoffentlich dem Verfasser in Zukunft trotz seiner schweren und verantwortungsvollen Berufspflichten die Zeit nicht fehlen möge. An einer Vermehrung der Abbildungen, die mit feinem Geschmack gewählt und manches wenig Bekannte, ja auch Unbekannte enthalten, möchte uns nicht ebensoviel gelegen sein.

Eine grundsätzliche Bemerkung, die Friedländer in der sehr anregenden und geistreichen Einleitung des Buches macht, werden manche Leser nicht ganz unbedenklich finden. »Die richtigen Bestimmungen,« sagt er, »pflegen sich spontan und prima vista einzustellen. Man erkennt einen Freund, ohne je festgestellt zu haben, worin das Besondere seiner Gestalt bestände, mit einer Sicherheit, die Lektüre und Auswendiglernen des besten Steckbriefes nicht zu geben vermag.« Diese intuitive Art der Stilkritik möchten wir allein Kennern vom Range des Verfassers selbst vorbehalten wissen; in der Hand von jüngeren und wenig erfahrenen und begabten Forschern könnte sie leicht gefährlich werden. Aber auch erfahreneren Spezialforschern möchten wir eine nachträgliche recht ausgiebige Kontrolle der Bestimmung des Augenblicks durch Vergleich mit beglaubigten Originalen oder mindestens mit Photographien in den meisten Fällen aufs wärmste empfehlen. Auch der Verfasser dürfte diese Kontrolle nicht immer umgangen und wohl mehr Mühe auf die stilkritische Arbeit verwendet haben, als er selbst zugeben will. Wenn er dieser Mühe oft entraten konnte, so ist dies nur ein — für uns selbstverständlicher — Beweis seiner großen besonderen Kenntnis, seines Scharfblicks und seiner Begabung. Wer aber auch außerhalb seines engeren Spezialgebietes Kunstwerke nach Schule und Meister zu bestimmen gezwungen ist, wird gründlicher Vergleiche sicherlich nicht entbehren können. Ob er sich dabei an die oft falsch gehandhabte und mißverstandene Methode Morellis hält, die für manche Schulen nicht leicht anzuwenden ist, oder an die gründliche Art der Stilkritik, wie sie Ludwig Scheibler schon im Jahre 1880 in einer Dissertation über die Kölner Malerschule vorbildlich durchgeführt hat oder ob er sich selbst eine Methode erfindet, bleibt gleichgültig; ohne die Arbeit des Vergleiches wird er nicht zum Ziele kommen können. *Gustav Glück.*

A. Schmarsow, *Kompositionsgesetze romanischer Glasgemälde in frühgotischen Kirchenfenstern. 1916.* (Abhdlgn. d. philol.-hist. Klasse d. K. sächs. Ges. d. Wissensch. Bd. XXXIII, Nr. II.)

An Toorop und George Minne gemahnende Glasgemälde romanischen Stils in bereits frühgotischen Fensterrahmen bespricht Schmarsow in einem Vortrag vom 11. Dezember 1915. Die kräftige, bodenständige Eigenart, welche sich auch in diesen offiziellen Zeugnissen der französischen Verroterie des Romanismus dokumentiert, läßt diese Überreste eines einst reich entfalteten Kunstzweiges doppelt gewichtig erscheinen. Die Auseinandersetzung der Stilbesonderheiten der Glasfensterkompositionen bildet den roten Faden der Abhandlung, doch finden auch chronologische und den künstlerischen Zusammenhang behandelnde Erörterungen und Auseinandersetzungen mit französischen und englischen Forschern wie Mâle und Westlake ausgedehnten Platz. In der Frage der Priorität von Saint-Denis und Chartres gibt S. den ersteren den Vorzug trotz scheinbarer Primitivität des letzteren. Der ausgebildete romanische Stil, der in diesen dicht vor der Proklamation der Gotik entstandenen Werken zutage liegt, für die uns Künstlernamen wie Pot-à-feu überliefert sind, erhebt dieselben zu künstlerischen Monumenten bedeutungsvollster Art. Der weitere Zusammenhang mit den Wandmalereien der romanischen Epoche ist mit berührt. Die Überlieferung, daß Abt Suger für die Glasgemälde in Saint-Denis Künstler »de diversis nationibus« gewann, gibt für die drei großen Fenster der Kathedrale in Chartres die Mutmaßung an die Hand, daß auch hier verschiedene Hände tätig waren; das Passions- und Jesse-Fenster zeigen mehr irisch-gälischen, das Weihnachtsfenster französischen Stil. S. will seine Untersuchung als eine Vorbereitung zu dem zweiten Teil seiner »Kompositionsgesetze in der Architektur des Mittelalters« aufgefaßt wissen. *F. W.*

Friedrich Wasmann, *Ein deutsches Künstlerleben von ihm selbst geschildert.* Herausgegeben von *Bernt Grönvold.* Im Insel-Verlag zu Leipzig. 1915.

Zum zweiten Male im Laufe von zwanzig Jahren erscheinen die Lebenserinnerungen des Malers Friedrich Wasmann im Druck. Als Bernt Grönvold im Jahre 1896 zum ersten Male das Buch der Öffentlichkeit übergab, war der Name Wasmanns noch vollkommen unbekannt, und es war kein Wunder, daß im Laufe von neun Jahren nicht mehr als siebzig Käufer sich gefunden hatten. Merkwürdig ist es aber, daß gerade dann Grönvold sich entschloß, die übrigen Exemplare aus dem Buchhandel zurückzuziehen, denn im Jahre 1906 ward der Künstler Wasmann eine der meist besprochenen Entdeckungen der Berliner Jahrhundert-Ausstellung, und viele fragten nun vergeblich nach dem seltsam verschwundenen Buche. Nach abermals zehn Jahren glaubt jetzt der Entdecker des Künstlers und seines Werkes die Mitwelt reif, die Gabe, die sie erst verschmähte, noch einmal zu empfangen, und er übergibt ihr das Buch in einem neuen Gewande. In dieser handlicheren Form wird es nun der Öffentlichkeit verbleiben. Es hat aufgehört, der sorglich gehegte Schatz eines einzelnen Besitzers zu sein, wie die Bilder Wasmanns, die Grönvold vor drei Jahren der Berliner Nationalgalerie in Obhut gegeben hat. Der Kunstgeschichte wird nun die Pflicht objektiver Wertung erwachsen an Stelle der liebevollen Pietät, deren sich das Werk des einst Vergessenen durch zwanzig Jahre erfreuen durfte.

Grönvold gibt sich mit Absicht als Liebhaber, nicht als Forscher. Er sagt es offen: was ihm am Herzen lag, von Wasmanns künstlerischer Produktion zu zeigen, beschränkt sich auf einen verhältnismäßig kurzen Zeitraum seines Wirkens, auf die Jahre von 1830 bis 1846. Es ist aber die Frage, ob die Kunstgeschichte sich mit dem begnügen darf, was Grönvold ihr in seiner Sammlung geboten hat, und was er »ein rundes Bild von des Künstlers Schaffen« nennt. Bisher allerdings hat sie es getan, und damit ward, wie Grönvold es richtig bezeichnet, der Name Friedrich Wasmann »eine neue Provinz im Reiche der deutschen Kunst«. Noch hat keiner von denen, die sich berufen fühlten, das weitschichtige Material deutscher Malerei des neunzehnten Jahrhunderts zu einem historischen Bilde zu ordnen, sich bemüßigt gefunden, den anderen Werken Wasmanns nachzugehen, die Grönvold uns mit vermutlich guten Gründen vorenthalten hat. Von diesen »kirchlichen Bildern« gibt das Vorwort des neuen Bandes ein summarisches Verzeichnis. Aber unter der großen Zahl der Abbildungen ist keine, die eine Anschauung von einem dieser Werke vermittelt. Es wäre eine leichte, aber lohnende Aufgabe, Grönvolds Arbeit nach dieser Richtung zu ergänzen. Nicht als ob die Aussicht auf neue Überraschungen winkte. Im Gegenteil, das Wunder der Wasmannschen Erscheinung dürfte damit ge-

ringer werden. Aber die Gerechtigkeit der historischen Einschätzung fordert es, ihn nicht nur mit kleinen Naturstudien und bescheidenen Bildnissen neben die Meister zu stellen, die er selbst verehrte, und deren Ruhm sein lang vergessener Name heut dank der klugen Bemühung seines Entdeckers fast überstrahlt, sondern seine anspruchsvolleren Werke an denen der Cornelius und Overbeck zu messen, wobei aller Wahrscheinlichkeit nach Wasmann als einer der kleineren unter den deutschen Nazarenern sich erweisen wird. Denn auch seine Bildnisse, so anmutig und liebenswürdig viele von ihnen sich geben, vertragen nur schwer den Vergleich mit den bedeutenden Werken seiner Zeit, und das einseitige Fahnden nach sogenannten »Vorläufern des Impressionismus« ließ seinen bescheidenen Farbenstudien nach landschaftlichen Motiven einen entwicklungsgeschichtlichen Wert beimessen, der ihnen gewiß nicht zukommt.

Mit diesen Bemerkungen soll nicht die Bedeutung von Grönvolds schöner Entdeckung gemindert sein, wohl aber eine Warnung ausgesprochen werden vor allzu gläubiger Hinnahme eines Liebhaberurteils, das auch in die kunstgeschichtliche Literatur bereits weiten Eingang gefunden hat.

Glaser.

Verantwortliche Redaktion: Gustav Kirstein. Verlag von E. A. Seemann, Leipzig, Hospitalstraße 11a
Druck von Ernst Hedrich Nachf., G.m.b.H., Leipzig

KUNSTCHRONIK

Neue Folge. XXVII. Jahrgang 1915/1916 Nr. 43. 8. September 1916

Die Kunstchronik und der Kunstmarkt erscheinen am Freitage jeder Woche (im Juli und August nach Bedarf) und kosten halbjährlich 6 Mark. Man abonniert bei jeder Buchhandlung, beim Verlage oder bei der Post. Für Zeichnungen, Manuskripte usw., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Hospitalstr. 11 a. Abonnenten der Zeitschrift für bildende Kunst erhalten Kunstchronik und Kunstmarkt kostenfrei. Anzeigen 30 Pf. die Petitzeile; Vorzugsplätze teurer.

AUS DEN BERLINER MUSEEN

Das Neue Museum ist seit kurzem wieder geöffnet, nachdem die Arbeiten für die neuen Heizungsanlagen abgeschlossen sind. Dem Publikum ist zunächst ein Teil der ägyptischen Sammlungen und das Kupferstichkabinett wieder zugänglich gemacht worden. Das Hauptgeschoß steht zurzeit leer, da die Gipsabgüsse nach antiken Skulpturen in den neuerbauten Flügel der Universität überführt worden sind, wo sie hoffentlich der Öffentlichkeit ebenso zugänglich gemacht werden wie vordem im Museum. Im Treppenhause steht noch das Gerüst, das zum Zwecke der Reinigung der Kaulbachschen Wandgemälde errichtet wurde. Die eine Wand ist bereits fertiggestellt, und die Farben der Fresken, die unter einer dicken Schmutzschicht gelegen hatten, erstrahlen wieder in ihrer ursprünglichen Frische. Wer die Bilder in ihrem bisherigen Zustande zu sehen gewohnt war, wird eine Überraschung erleben, und es wird keine ganz ungeteilte Freude sein, denn der jahrzehntealte Staub hatte manche Härten gemildert und einen grauen Gesamtton über die Bilder gelegt, unter dessen wohltuender Decke manches heut süßlich wirkende Rosa und Himmelblau beinahe verschwunden war.

Das Kupferstichkabinett zeigt bei seiner Wiedereröffnung drei neue Ausstellungen. Im Oberlichtsaal ist als verspätete Ehrung für den hundertsten Geburtstag des Meisters eine Auswahl aus dem graphischen Werk Adolph von Menzels zu sehen. Von den frühen Gelegenheitsarbeiten in Steindruck über die Hauptwerke der vierziger Jahre, den Kugler, die Versuche mit Pinsel und Schabeisen, das Armeewerk und die Werke Friedrichs des Großen bis zu den späteren Lithographien, Radierungen und den Holzschnitten zum Peter Schlemihl und Zerbrochenen Krug, sind Proben des reichhaltigen und sehr verschiedenartigen graphischen Werkes Menzels zu sehen, in dem auch die ihrer Form und Bestimmung nach schwer zugänglichen Steinzeichnungen zu dem Armeewerk ihrer Bedeutung gemäß zu verdientem Rechte kommen. Von den zahlreichen Holzschnitten konnten nur relativ wenige Proben ausgewählt werden. Probedrucke zum Kugler sind verhältnismäßig selten. Das Kabinett war vor nicht langer Zeit in der Lage, seine Bestände gerade nach dieser Richtung glücklich zu ergänzen. Ein Teil dieser Neuerwerbungen gelangt jetzt zum ersten Male zur Ausstellung. Die vielen Probedrucke zu den Werken Friedrichs des Großen mit eigenhändigen Korrekturen und Randbemerkungen Menzels bilden einen besonderen Schatz der Berliner Sammlung, und die ausgestellten Beispiele gewähren einen guten Einblick in die peinliche Akribie und Sorgfalt des Schaffens, die um so erstaunlicher ist, wenn man das Ergebnis betrachtet, das immer den Charakter unmittelbarer Improvisation zu wahren weiß.

Es ist ein weiter Weg von der graziösen Kunst des Mannes, der im Leben ein so knurriger Philister gewesen ist, zu der qualvoll schweren Gestaltenwelt der Käthe Kollwitz, deren nahezu vollständiges graphisches Werk in dem neuen Ausstellungssaal zu sehen ist. Um das Thema des sozialen Mitleids kreist die Gedankenwelt der Künstlerin. Aus den zahlreichen Selbstbildnissen spricht ein Mensch, dem es nicht gegeben ist, die Sichtbarkeit als einen schönen Schein zu erleben. Das Talent, das sie in sich fühlt, stellt die Künstlerin in den Dienst einer sozialen Idee. Und es ist nur folgerichtig, daß sie ihre Tätigkeit aufgab, nachdem sie in den zwei großen Zyklen vom Weberaufstand und Bauernkrieg ihre große Anklage gegen die Gesellschaftsordnung niedergelegt hatte. In diesen beiden Zyklen sind Bildideen von nicht gewöhnlicher Eindringlichkeit zur Gestaltung gebracht. Neben den frühen Radierungen Klingers, die gewiß ein höheres Maß der Anschaulichkeit und formalen Durchbildung voraus haben, werden diese Arbeiten der Künstlerin immer in Ehren genannt werden. Das Berliner Kabinett besitzt eine außerordentlich reichhaltige und nahezu lückenlose Sammlung der Radierungen von Käthe Kollwitz. Reihen von Zustandsdrucken, von denen auch eine Anzahl zur Ausstellung gelangte, gewähren einen guten Einblick in den Schaffensprozeß.

In einer dritten Ausstellung endlich wird eine kleine Zahl von Zeichnungen aus der Sammlung Beckerath gezeigt. Es ist eine Auswahl aus den Restbeständen, die beim Ankauf noch in der Wohnung des Sammlers verblieben waren und erst nach seinem Tode in den Besitz des Museums gelangten. Die wichtigsten Blätter, eine Reihe von Zeichnungen Rembrandts, konnten bereits in der Rembrandtausstellung des Kupferstichkabinetts, der letzten vor Beginn der Bauarbeiten, vorgeführt werden. So steht Rubens mit einem stattlichen Blatt, einer Studie zu seiner bekannten Komposition der Stigmatisation des heiligen Franziskus, an der Spitze, neben ihm Van Dyck mit einer sorgfältigen Bildniszeichnung für die Ikonographie. Von Jordaens sieht man eine farbenreiche Komposition, Christus bei den Sündern darstellend. Von weiteren Blättern flämischer Meister sind eine schöne Kanallandschaft des älteren Jan Breughel und eine der sorgfältigen und klaren Bildniszeichnungen in Silberstift zu nennen, die einen besonderen Ruhm des Goltzius ausmachen. Mit einer beweglich phantastischen Hochgebirgsdarstellung ist Momper sehr charakteristisch vertreten. Die Reihe der holländi-

schen Landschaftsmaler des 17. Jahrhunderts eröffnet Averkamp mit einer farbigen Darstellung eines Kanals mit Fischern in Booten, Cuyp schließt sich mit drei Blättern an, Doomer mit zwei Architekturaufnahmen und der seltene Verwer mit einer Ansicht des Schlosses von Cleve. Van Goyen ist mit einer inhaltlich ungewöhnlichen Theateraufführung gut vertreten, Molijn mit einer Winterlandschaft in seiner bekannten Strichführung. Ein besonders gutes Stück ist die Ansicht bei Breda von Hackaert, die sich seinen glücklichsten Schöpfungen zur Seite stellt. Geistreich in der lebendigen Fleckenwirkung ist eine Flußlandschaft von Berchem. Zu dieser Gruppe gehören endlich noch zwei charakteristische Landschaftsdarstellungen des Adriaen van de Velde. Von Willem van de Velde ist eine Schiffdarstellung zu erwähnen. Von den Meistern des Rembrandtkreises ist Livens besonders reich und vielseitig vertreten. Eine Landschaftzeichnung ist ein gutes Beispiel seiner offenen und zügigen Federzeichnung, daneben steht eine Kreidestudie, die einen ruhenden Mann darstellt, und als drittes eine Bildnisaufnahme in Rot und Schwarz. Ihm nahe steht Govaert Flinck mit einem Malerporträt. Nikolaes Maes reiht sich an mit der Studie einer lesenden alten Frau in seiner bekannten Art. Vorzüglich sind endlich Ostade und Huijsum mit je drei Blättern vertreten. Von Ostade ist ganz besonders ein Maleratelier hervorzuheben, während die drei Blätter des Huijsum mit großzügig gezeichneten Blumenstilleben einander kaum etwas nachgeben. Rechnet man zu all dem noch die vier italienischen Bildnisstudien, die ihre Meister, Paris Bordone, Tintoretto, Annibale Carracci und Piazzetta gut repräsentieren, und endlich das Blatt von Claude Lorrain, das die reiche Claude-Sammlung des Berliner Kabinetts sehr gut ergänzt, so ergibt sich ein Zuwachs an Meisterzeichnungen noch durch diesen nachträglichen Eingang aus der Sammlung von Beckerath, wie er im Kunsthandel heute nur mit den größten Mitteln zu ermöglichen wäre. *G.*

CONRAD VON SOEST UND DIE LÜBECKER MALEREI IM BEGINN DES 15. JAHRHUNDERTS

VON R. STRUCK-LÜBECK

Gelegentlich des Abbruches des älteren Werkhauses der Marienkirche zu Lübeck im Jahre 1903 wurde ein beiderseits bemaltes Bruchstück eines Altarflügels, welches bis dahin zur Verkleidung eines Schornsteins gedient hatte, aufgefunden.

Die besser erhaltene Seite desselben zeigte auf Goldgrund Teile einer Kreuzigungsszene, nämlich im Vordergrunde die Gruppe der trauernden Frauen, hinter ihnen rechts Longinus und den Diener, der ihm bei der Führung der Lanze behilflich ist, links den sterbenden, bußfertigen Schächer. Auf der Rückseite der Tafel war ein Bischof dargestellt, der sich durch seinen Nimbus als sanctus nycolaus episcopus erwies.

Zur Zeit der Auffindung dieser Gemälde war der einzige Altar, der von sämtlichen im 18. Jahrhundert in der Marienkirche noch vorhandenen Altären noch vermißt wurde, der der Schonenfahrer. Diese Tatsache, sowie die Erwägung, daß der hl. Nikolaus der Patron der Schiffer und der seefahrenden Kaufleute sei, veranlaßten Dr. Fr. Bruns, der als Verfasser des Textes des lübeckischen Inventarisationswerkes zuerst auf dieses Kunstwerk aufmerksam machte, zu der Annahme, daß dasselbe ein Teil des 1397 in der Marienkirche errichteten Altars der genannten kaufmännischen Genossenschaft sei. —

Bestimmte stilistische Übereinstimmungen, die zwischen diesen Gemälden und denen des Thomasaltars Meister Frankes vorhanden zu sein schienen, führten dann später Prof. Schaefer[1]) dazu, an einen Zusammenhang derselben mit dem Frankeschen Kreise zu denken und ihre Entstehung daher in die Zeit um 1430 zu verlegen.

Einige Jahre früher wies indessen bereits H. Schmitz[2]) auf die »handgreifliche« Übereinstimmung der Gruppe der trauernden Frauen mit den entsprechenden Figuren auf dem Mittelstück des Hauptwerkes Conrads von Soest, des Altars zu Wildungen hin und stellte die Tafel zu denjenigen in den nördlichen und östlichen Teilen Deutschlands vorhandenen Malereien, die mit der Soester Schule in Beziehung gebracht werden könnten.

Nicht nur diese handgreifliche Übereinstimmung in der Komposition, die sich im übrigen nicht nur auf die genannte Gruppe, sondern auch auf die übrigen Figuren des Bildes, soweit es erhalten ist, erstreckt — auch die Farbengebung und ganz besondere, bestimmte Eigentümlichkeiten der Zeichnung, wie sie in ganz gleicher Weise bei den Figuren des Wildunger Altars zu beobachten sind, lassen es gewiß erscheinen, daß dieser Altarflügel nicht nur in engen Beziehungen zur Schule Conrads von Soest steht, sondern ein eigenhändiges Werk dieses Meisters ist!

Bestärkt werde ich in dieser Ansicht durch die Tatsache, daß zweimal an einer Stelle der Tafel, nämlich in dem Ornament des Gewandes des Dieners des Longinus die Buchstaben K und S angebracht sind, die nach meiner Meinung als die Anfangsbuchstaben des Vor- und Zunamens des Künstlers gedeutet werden dürfen.

Da Meister Conrad auch sonst nicht selten Buchstaben als Zierat bei den Figuren seiner Bilder verwendet, so könnte allerdings gegen eine solche Deutung Einspruch erhoben werden. Es liegen jedoch auch schon andere Beobachtungen vor, aus denen mehr oder weniger sicher hervorgeht, daß der Meister in der Tat in ähnlicher Weise seine Arbeiten signierte.

So ist u. a. C. Aldenhoven[3]) der Ansicht, daß ein c, welches auf dem Brustschilde des zweiten Königs in der Anbetungsszene eines in der Kirche St. Pauli in Soest vorhandenen und von ihm Conrad zugeschriebenen Gemäldes zu bemerken ist, und ferner ein c,

---

1) Jahrbuch des Museums für Kunst- und Kulturgeschichte zu Lübeck 1913.

2) Beiträge zur westfälischen Kunstgeschichte, herausgegeben von Dr. H. Ehrenberg, Heft 3: Die mittelalterliche Malerei in Soest. Münster 1906.

3) Geschichte der Kölner Malerschule. Lübeck 1902.

das sich auf dem Brustschilde des Hauptmanns von Kapernaum in der Kreuzigungsszene des Wildunger Altars zwischen zwei Flügeln angebracht findet, als das Zeichen Meister Conrads gelten dürfte.

Trifft solche Deutung das Richtige, so dürfte demselben Künstler vielleicht noch ein weiteres Werk, das trotz mancher Unterschiede und Abweichungen, sowohl in der Komposition und in der Zeichnung als auch besonders hinsichtlich der Farbengebung enge stilistische Verwandtschaft mit seinen Werken erkennen läßt, nämlich der aus der Kirche der Antoniterpräceptorei zu Tempzin (Mecklenburg) stammende, jetzt im Großherzoglichen Museum in Schwerin befindliche Altarschrein zuzuweisen sein — denn auch hier findet sich an der Stirn des Pferdes des Hauptmannes in der Kreuzigungsszene ein Buchstabe, den Schlie[1]), welcher bereits hierauf aufmerksam machte, zwar als ein e bezeichnete, der aber in der Tat völlig dem c in dem Medaillon des Brustschildes des Hauptmannes auf dem Wildunger Bilde identisch ist, und auf dem Brustgurt des Pferdes ein deutliches s! —

Als ein von der Hand desselben Meisters herrührendes Werk betrachtete bereits Schlie (a. a. O.), später A. Lichtwark[2]) und neuerdings auch C. Habicht[3]) die Malereien (Passionsbilder) eines in der St. Jürgenkirche zu Wismar befindlichen Altarschreines, die von einem ähnlichen, überaus zierlichen Rahmenwerk umgeben sind wie die Bilder des Temziner Altars. —

Der Umstand, daß Conrad von Soest in denjenigen Werken, die ihm bisher zugeschrieben wurden, bereits als ein fertiger Künstler in Erscheinung tritt, machen es, worauf auch Nordhoff[4]) hingewiesen hat, selbstverständlich, daß er vor denselben bereits Werke ähnlicher Art geschaffen haben muß. In dem Tempziner Altar und den Gemälden in St. Jürgen zu Wismar dürften außer dem Schonenfahreraltar von 1397 solche ältere, noch im 14. Jahrhundert entstandene Schöpfungen seiner Kunst vorliegen!

Die Malereien der Predella des Tempziner Altars sind, wie Habicht nachgewiesen hat, von ganz anderer Beschaffenheit und Herkunft als die des eigentlichen Altars. Sie zeigen in verschiedener Hinsicht ausgesprochene Übereinstimmungen mit dem Ortenberger Altar im Darmstädter Museum, den Fr. Back[5]) als eine Perle der mittelrheinischen Malerei bezeichnet, und sind nach Ansicht Habichts die Arbeit eines Malers, der seine Kunst am Mittelrhein erlernte. Angesichts des engen Zusammenhanges, in dem die Kunst unserer Gegend zu jener Zeit mit der Kunst Westfalens steht, könnte es auffällig erscheinen, daß auch ein Werk mittelrheinischer Kunst seinen Weg in ein mecklenburgisches Kloster gefunden hat, doch erklärt sich dieses Vorkommen auf natürliche Weise wohl dadurch, daß die Antoniterpräceptorei Tempzin eine Gründung des Klosters Grünberg in Hessen war und durch dieses, von dem es auch später stets abhängig war, in engen Beziehungen zu der Gegend am Mittelrhein stand, woselbst der Antoniterorden zu Rosdorf bei Hanau, zu Höchst und zu Isenheim große und reiche Niederlassungen besaß.

Noch einige weitere, teils in Lübeck befindliche, teils, wie angenommen wird, von hier stammende Werke aus dem Anfange des 15. Jahrhunderts zeigen enge Beziehungen zur westfälischen bezw. Soester Schule. Von diesen scheinen mir die Malereien eines in Kopenhagen vorhandenen, aus der Klosterkirche zu Preetz im Holsteinischen stammenden Altars, wenn nicht wiederum ein eigenhändiges Werk Conrads, so jedenfalls eines seiner Werkstattgenossen zu sein — so auffällig lassen sie in der Komposition und besonders in den Kopf- und Gesichtsbildungen die stilistischen Eigentümlichkeiten dieses Meisters erkennen, wie sie am Wildunger Altar und am Schonenfahreraltar in Erscheinung treten.

Gegen diese Ansicht könnte der Einwand erhoben werden, daß nach Ad. Goldschmidts[6]) Auffassung die Gruppe der trauernden Frauen und des Johannes unter dem Kreuz in der Kreuzigungsszene als eine Umkomposition der gleichen Gruppe des Mittelstücks des Thomas-Altars Meister Frankes betrachtet und ihr Schöpfer ein Schüler dieses gewesen sein muß!

Erwägt man indessen, daß sich in den Werken Frankes in Stil, Färbung und Komposition Anklänge an die Schule Conrads von Soest finden (Schmitz a. a. O.), daß es ferner sehr unwahrscheinlich ist, daß ein Schüler Frankes wieder völlig identische Gesichtstypen gebildet hat, wie zwanzig Jahre früher Meister Conrad, so dürfte man berechtigt sein, zu behaupten, daß umgekehrt Frankes Gruppe der heiligen Frauen in der gleichen Gruppe des Preetzer Altars ihr Vorbild hat. —

Aus der Schule Conrads von Soest hervorgegangen sein dürften auch die Malereien des Altars zu Hoyer bei Tondern, der in seinem plastischen Teile sich mit dem Altaraufsatz der Kirche zu Böslund in Dänemark, sowie mit dem eben erwähnten Altar aus der Klosterkirche zu Preetz verwandt erweist und nach A. Matthaeis[7]) Meinung aus derselben Lübecker Werkstatt wie dieser hervorgegangen sein dürfte — und ferner jene 23 an der Brüstung des Lettners in der Kirche des hiesigen Heilig-Geist-Hospitals vorhandenen und nach Ad. Goldschmidts[8]) Angabe gleichzeitig wie die Glasmalereien der Burgkirche, d. h. ganz im Anfange des 15. Jahrhunderts entstandenen Gemälde, welche die Legende der heiligen Elisabeth behandeln.

1) Kunst- und Geschichts-Denkmäler Mecklenburgs. Bd. 3. 1900.

2) Meister Bertram. Hamburg 1905.

3) Rheinland XV, Heft 12: Mittelrheinische Kunst in Norddeutschland.

4) Die Soester Malerei unter Conrad. Bonner Jahrbücher 1879 (Bd. 67) und 1880 (Bd. 68).

5) Mittelrheinische Kunst. Frankfurt 1910.

6) Repertorium für Kunstwissenschaft Bd. XXI, 1899, S. 116—121.

7) Werke der Holzplastik in Schleswig-Holstein bis zum Jahre 1530. Leipzig 1901.

8) Lübecker Malerei und Plastik bis zum Jahre 1530. Lübeck 1890.

In der Typenbildung etwas abweichend, aber im wesentlichen doch stilistisch nahestehend erscheinen den Werken Conrads bezw. der Soester Schule, auch die von dem, vermutlich 1404 errichteten Bergenfahreraltar herrührenden Gemälde, auf die Prof. Schaefer im Jahrbuch 1913 des Museums für Kunst- und Kulturgeschichte zu Lübeck zuerst die Aufmerksamkeit lenkte. —

Neben dem Altarschreine von Tempzin hängen im Schweriner Museum zwei große Gemälde mit je vier Darstellungen aus dem Leben des Heilandes. Sie rühren von dem 1430 errichteten Hochaltar der Jakobikirche zu Lübeck her. Der Unterschied, der zwischen ihnen und den Gemälden des Tempziner Altars in allen in Betracht kommenden Dingen, besonders in der Farbenstimmung besteht, und der sich dem Beschauer sogleich aufdrängt, ist sehr auffällig. Dominieren auf den Tempziner Bildern die Farben Blau und Rot und daneben Weiß, so sind es hier die Farben Rot und Grün in sehr verschiedenen Nuancen, die neben einem stumpfen Gelb den Bildern ein eigenartiges koloristisches Gepräge verleihen.

Bei den zur Darstellung gebrachten Figuren fällt die Gleichartigkeit der Kopf- und Gesichtsbildung auf, die in wesentlichen Zügen von der der Figuren des Tempziner Altars abweicht und sich besonders in Einzelheiten, wie den übereinstimmend gebildeten, auffällig großen und dunklen Augen bemerkbar macht.

Diese charakteristischen Merkmale im Kolorit und in der Zeichnung haben die Bilder gemeinsam mit einigen anderen Lübecker Werken jener Zeit, nämlich mit den Gemälden, die von dem zwischen 1410 und 1425 angefertigten Hochaltar der Marienkirche erhalten sind und mit den Malereien des vermutlich im Jahre 1429 entstandenen, in der Siechenhauskapelle zu Schwartau befindlichen kleinen Altarschreins, der höchst wahrscheinlich ursprünglich als Altar der Zirkelbrüderschaft in der Kirche des Lübecker Katharinenklosters stand. Es dürfte kaum daran zu zweifeln sein, daß ein und derselbe Künstler, der zwar aus der westfälischen Schule hervorgegangen ist, aber, wie es den Anschein hat, auch von der kölnischen Schule beeinflußt worden ist, und der ganz ersichtlich auf einer vorgeschritteneren Stufe der Entwicklung steht als Meister Conrad und diesen in ähnlicher Weise wie Meister Franke in der Schilderung der Wirklichkeit übertrifft, als Urheber aller dieser Werke zu betrachten ist!

M. Paul[1]), welcher auch auf eine stilistische Verwandtschaft zwischen den Gemälden des Schwartauer Altars und denjenigen eines aus Neustadt in Holstein stammenden, jetzt im Museum vaterländischer Altertümer zu Kiel befindlichen Altars hinwies, hat darauf aufmerksam gemacht, daß die Figuren der Gemäldetafeln des Jakobikirchenaltars im Schweriner Museum große Übereinstimmung zeigen mit den Malereien auf der Hinterseite der Außenflügel der sog. »Güldenen Tafel« im Provinzialmuseum zu Hannover, welche sich ursprünglich im Michaeliskloster zu Lüneburg befand.

1) Sundische und lübische Kunst. Beiträge zur niederdeutschen Kunstgeschichte. Dissertation. Greifswald 1914.

In der Tat kann man sich bei einem Vergleiche dieser Gemälde dem Eindrucke nicht entziehen, daß gewisse Tafeln dieses umfangreichen Werkes den Malern des Jakobikirchenaltars in stilistischer Hinsicht sehr nahe stehen.

Andere Bilder der Güldenen Tafel lassen aber in der Farbenstimmung und besonders in der Zeichnung und Typenbildung eine ganz andere, wiederum dem Stil Conrads von Soest ähnliche und gleiche Manier erkennen. So hat die Annahme, daß nicht alle Teile des Altars auf dieselbe Hand, die die Hochaltäre der Marien- und der Jakobikirche geschaffen hat, sondern auf verschiedene, mindestens zwei Hände zurückzuführen sind, wohl am meisten Wahrscheinlichkeit für sich.

Im Jahre 1430 empfing der hier zwischen 1407 und 1453 als Hausbesitzer nachweisbare Maler Jacobus Hoppener laut einer Eintragung im Niederstadtbuche (vgl. Goldschmidt a. a. O. S. 34) eine Zahlung aus Lüneburg. Sollte sich — was im übrigen durchaus im Bereiche der Möglichkeit liegen dürfte! — nachweisen lassen, daß diese Zahlung für eine Lieferung an das dortige Michaeliskloster erfolgte, und sollte es sich weiter als sicher herausstellen, daß Teile des Lüneburger Altars derselben Hand zuzuweisen sind, wie die erwähnten Gemälde, insbesondere die der Hochaltäre der hiesigen Marien- und Jakobikirche — so dürfte in Jacobus Hoppener der Meister zu erblicken sein, dessen Kunst diese schönsten und hervorragendsten Werke lübeckischer Malerei aus dem zweiten und dritten Dezennium des 15. Jahrhunderts zu verdanken sind! —

Die Malereien des Neustädter Altars weichen zwar in mancher Hinsicht, außer in der Farbenstimmung besonders in der Bildung der Gesichtstypen, namentlich der weiblichen, von denen des Schwartauer Altars und denjenigen der mit diesem zusammengehörigen Werke ab, rühren aber vielleicht doch auch von demselben Meister her und sind jedenfalls Schöpfungen eines gleich vorgeschrittenen und gleich tüchtigen Künstlers, die in hohem Maße Beachtung verdienen! Die Malereien der Predella des Böslunder Altars, auf deren Zusammenhang mit denen der Predella des Hochaltars der Lübecker Marienkirche zuerst Fr. Beckett[2]) hingewiesen hat, stammen schwerlich von der Hand dieses Meisters her, sondern höchstens von einem seiner Gehilfen oder Werkstattgenossen.

Als Schüler Conrads von Soest gilt der Klosterbruder Heinrich (Hermann?) von Duderstadt, dessen Werk, ein Altarschrein aus Göttingen, sich jetzt im Provinzialmuseum zu Hannover befindet. Charakteristisch für seinen Stil ist u. a., daß er gewisse Eigentümlichkeiten, wie sie die Gesichter der von Conrad geschilderten Personen wahrnehmen lassen — starke Ausprägung der äußeren Bedeckungen der Augen, eigenartige Form der Nasen, die lang und schmal, an der Spitze aber verdickt sind, schiefe Stellung des Mundes u. a. m. — mehr oder weniger stark übertreibt!

2) Altertavler, Danmark fra den senere Middelalder. Kopenhagen 1895.

Gleiche und ähnliche Gesichtsbildungen zeigen die Figuren, die auf den Flügeln des im Lübecker Dome befindlichen Altars der Stecknitzfahrer dargestellt sind. Bei diesem, sowie bei den durch süßlich-rosige Farbentöne auffallenden Malereien eines am gleichen Orte befindlichen und eine Darstellung der kanonischen Jahreszeiten enthaltenden Altars, auf deren Ähnlichkeit mit bestimmten Werken aus der Zeit Meister Conrads (Altartafeln in Freckenhorst) bereits Ad. Goldschmidt hinwies, endlich bei denjenigen des ebenfalls dort vorhandenen Altarschreines der Müllerknechte dürfte es sich um Werke von Nachfolgern Meister Conrads handeln, die seinen Stil in vergröberter oder gar roherer Weise handhabten und fortsetzten.

Die Entstehung dieser drei, mehr oder weniger minderwertigen Werke dürfte wohl in den Beginn der dreißiger Jahre des 15. Jahrhunderts fallen.

Die ältesten Tafelmalereien, welche sich in Lübeck erhalten haben, die Malereien auf den Flügeln eines kleinen, in der Warendorpkapelle im Dom stehenden Altars sind, falls die von Ad. Goldschmidt angegebene Datierung derselben das Richtige trifft, noch vor der Zeit entstanden, ehe Conrads von Soest Einfluß auf die westfälische Malerei sich bemerkbar machte. Die auf ihnen dargestellten Figuren, speziell die weiblichen und die bartlosen männlichen, zeigen charakteristische, gemeinsame Züge hinsichtlich der Kopf- und Gesichtsbildung, besonders der Augen- und Mundbildung mit bestimmten Figuren des Clarenaltars zu Köln und einem Teile jener Werke, welche u. a. von Aldenhoven als Werke eines Nachfolgers Meister Wilhelms bezeichnet worden sind. Wenn so an einen Zusammenhang dieser, durch ein sattes Kolorit und durch ein Vorherrschen der Farben Rot und Blau ausgezeichneten Malereien mit der kölnischen Schule wohl gedacht werden kann, so weist andererseits eine höchst eigenartige Bildung der Bärte, wie sie an mehreren plastischen Figuren des Altschreines wahrzunehmen ist und wie sie in gleicher Weise zu jener Zeit in Westfalen (s. die Bau- und Kunstdenkmäler von Westfalen Bd. 18, Taf. 16, Abb. 5) vorkommt, darauf hin, daß als Verfertiger dieses Kunstwerks demnach wohl ein aus diesem Lande stammender Künstler in Betracht zu ziehen ist.

DER SCHNITZER DES ROTHER ALTARS

Der in den »Mitteilungen des Vereins für Geschichte und Altertumskunde in Hohenzollern« (47., 48. und 49. Jahrgang 1913—1916; Sigmaringen) erschienene Aufsatz des Fürstl. Hohenz. Archivars Dr. Hebeisen über »Die Künstlerfamilie Strüb in Veringenstadt im 15.—16. Jahrhundert« (S. 115—129; mit 17 Abbildungen) lenkt die Aufmerksamkeit auf den Rother Altar in der Sammlung des Mannheimer Altertumsvereins[1]).

1) Er ist zurzeit nur schwer zu besichtigen, weil die Kriegsausstellung in demselben Raum angeordnet ist. Doch hat die Gefälligkeit des Vorstandes Herrn Gymnasiumdirektors Caspari mir den Zutritt zur Vorderseite ermöglicht. Die Rückseite ist so gut wie unzugänglich.

Der ungewöhnlich gut erhaltene Altar (Vgl. Marie Schuette, Der schwäbische Schnitzaltar S. 219/20; Mannheimer Geschichtsblätter 1909, S. 104; Baum, Ulmer Plastik, S. 14) ist 1909 aus der Kirche von Roth (Bad. Bez. A. Meßkirch) erworben worden. Vorher war er in Sauldorf (im selben Bez. A) und dorthin soll er von Neuhausen ob Eck (im württ. O.-A. Tuttlingen und zwischen Tuttlingen und Meßkirch) gewandert sein. In die Literatur wurde er eingeführt durch F. X. Kraus im Badischen Kunstdenkmäler-Inventar (Kreis Konstanz S. 401 ff.).

Der Altarschrein ist im 17. Jahrhundert mit einem barocken Gehäuse umgeben worden. (Der jetzige Aufsatz auf dem Schrein gehört nicht ursprünglich zum Altarwerk). Die Fassung ist nicht erneuert. Maria mit dem Kinde steht inmitten der Heiligen Sebastian und Katharina (links vom Beschauer), Barbara und des Täufers (rechts vom Beschauer).

Auf der Rückseite ist das jüngste Gericht gemalt. Die von dem Schrein getrennte Predella war in Roth nicht unter dem Schrein aufgestellt gewesen. Ihre früher vielleicht mit geschnitzten Heiligenbüsten gefüllte Schreinseite ist jetzt leer bis auf den gemusterten Goldgrund. Die Rückseite trägt das Gemälde der Vera Icon; darüber in gotischer Minuskel die Inschrift:

> Hans strüb maler zů veringē hat diſs tafel gemachet
> do man zalt . M . CCCCC . nū XIIII jar uf lichtmeſs.

(Veringen liegt in Hohenzollern, O.-A. Gammertingen, 14 km vor Sigmaringen).

Die Inschrift bezieht sich also ausgesprochenermaßen auf die »Tafel« und der Künstler nennt sich ausdrücklich nur »Maler«. In einer von Hebeisen ermittelten Urkunde, einem Eintrag in der Chronik des Klosters Inzigkofen (bei Sigmaringen) werden die »maister Hans und maister Jacob« gleichfalls als »Mahler von Fehringen« und Urheber des »Blatts« zum 1505 errichteten neuen Choraltar der Inzigkofener Klosterkirche genannt. Der Eintrag datiert nach der freundlichen Mitteilung des Herrn Dr. Hebeisen vermutlich aus 1505 selbst oder nicht viel späterer Zeit. Über Hans Jakob Strüb gibt es noch einen zweiten Bericht. Das hohenzollernsche Kunstdenkmälerinventar (Die Bau- und Kunst-Denkmäler in den Hohenzollernschen Landen . . . bearbeitet von Dr. R. Th. Zingeler . . . und Wilh. Friedr. Laur, Stuttgart, Paul Neff 1896) schrieb S. 246 die Ausmalung des Chors der Pfarrkirche zu Laiz (an der Donau zwischen Inzigkofen und Sigmaringen) den Meistern Hans und Jakob Strüb von Veringen zu, »welche 1505 in der Kirche malten«. Es wird also daraus, daß nach einer anderen — schriftlichen oder mündlichen — Überlieferung die beiden Strüb 1505 in der Kirche tätig waren, der an sich sehr wahrscheinliche Schluß gezogen, daß auch die Malereien an den Wänden des Chors von ihnen herrührten. Leider ist, wie Herr Landeskonservator Laur mir gütigst mitteilt, die Quelle dieser Überlieferung nicht mehr zu ermitteln. Möglicherweise bestand sie in einer auf ihre Beweiskraft nicht mehr nachprüfbaren mündlichen Mitteilung des damaligen Ortspfarrers (vor

1896). Die Schlußfolgerung aber läßt sich angesichts des Tatbestandes heute nicht gut aufrecht erhalten[1]). Die noch vorhandenen, ziemlich zerstörten Malereien der Chorwand, fünf Darstellungen aus dem Marienleben auf der Wand selbst und vier weibliche Heilige in der Fensterwölbung, rühren dem Stile nach aus der Zeit vor 1450 her. Das stimmt mit der Baugeschichte. Die Kirche ist 1425 abgebrannt und wurde 1426 wieder aufgebaut (ebdas. S. 244). Und was den Bericht selbst anlangt, so gibt es in der Laizer Kirche zurzeit keine Malereien oder Schnitzereien mehr, die aus 1505 herrühren könnten.

Eine gewisse Wahrscheinlichkeit spricht zwar dafür, daß unser Hans Strüb einer der beiden 1505 zusammen genannten Maler Hans und Jakob von Veringen ist. Der Zeitraum zwischen 1505 und 1513 ist zu gering, als daß er einer jüngeren Generation angehört haben sollte[2]). Die sichere Antwort bleibt aber aus, weil ein Werk von Meister Hans und Jakob nicht bekannt, eine Vergleichung ihres Stiles mit dem des Rother Altars demnach nicht durchzuführen ist.

Obschon Hans Strüb nur als Maler bezeichnet wird, hat er vielleicht zugleich den bildnerischen Teil des Rother Altars angefertigt, wie er wohl auch als Übernehmer des Auftrags anzusehen ist. Die Inschrift der Predellenrückseite bezieht sich eher auf den ganzen Altar, als nur auf die minder vornehme gemalte Rückwand und die verlorenen Außenflügelseiten. Unzweifelhaft ist das allerdings auch wieder nicht. Beim Tiefenbronner Altar nennt sich z. B. Schühlin als Meister, der die »daffel . . . gemacht«, und hat mit der Schnitzerei gewiß nichts zu tun (vgl. die Beispiele bei Schuette S. 78 ff.). Es fällt auf, daß sowohl Hans Strüb, als auch die »Meister Hans und Jacob« urkundlich immer nur als Maler bezeichnet werden. Vorsichtigerweise identifiziert man also Hans Strüb nicht ohne weiteres mit dem Bildschnitzer.

Schauen wir den Rother Altar auf seine Stilmerkmale an. Charakteristisch ist vor allem der Gesichtstypus. Ein, bei den männlichen Gestalten längliches, Oval, in dem die Backenknochen hervortreten. Unterhalb ihrer sind die Wangen etwas eingeschnürt, besonders die der männlichen Heiligen. Die Augenbrauen stehen ziemlich hoch. Beides findet sich beinahe zwei Jahrzehnte vorher mehrfach bei Gregor Erhart, dem Meister von Blaubeuren, der dadurch den Gesichtern seiner Heiligen den eigenen schwärmerischen Zug aufprägt, wie ihn auch die »inwendige Musik« seiner Gestalten von den Ulmer Zeitgenossen unterscheidet. Es scheint, daß einige schwäbische Schnitzer ihm etwas davon abgelernt haben. Zum Beispiel auch der des Thalheimer Altars (Stuttgart, A. M.), dem unser Schnitzer überhaupt nicht allzu fern steht. Hände und Füße sind auf dem Rother Altar tauglich, aber nicht fein gebildet. Der Rücken der Mittelhand ist ein wenig zu konvex. Die Finger quellen derb, oft gleichfalls in nicht natürlicher Konvexe, aus der Mittelhand hervor. Die Hände bewegen sich richtig, aber etwas eintönig. Die Haare wirken nicht so waldartig dick wie bei Gregor Erhart und wie (etwas weniger) selbst bei dem Meister des Thalheimer Altars, trotzdem sie — besonders bei den zwei männlichen Heiligen — gleichfalls in tief eingeschnittenen lockigen Strähnen herunterfallen. Man hat vor den Gestalten den Eindruck eines wenig über mittelgroßen, ziemlich blonden, schlanken (nicht geradezu hageren) Typus von mäßiger Gliederstärke und weicherem Haar. Der Faltenwurf ist der von schweren Seidenstoffen mit tiefen Einbuchtungen und vielfachen schmäleren und breiten, immer scharf gekanteten Stegen; im ganzen ähnlicher dem des jüngeren Syrlin, als dem des Blaubeurers. Erharts beschwingter Rhythmus geht dem Rother Altar ab.

M. Schuette hat (S. 121/2) dem Rother Altar einige andere, vielleicht aus derselben Werkstätte, wie sie vermuten möchte, herrührenden Schnitzereien angereiht. Auch Hebeisen hat einige Werke frageweise der »Werkstatt der Strüb« zugewiesen. Auf eine Nachprüfung der beiden Listen lasse ich mich hier nicht ein, sondern möchte nur diejenigen mir bekannt gewordenen Werke aufführen, die mir dem Rother Altar zunächst zu stehen und von demselben Meister oder unter ihm von seiner Werkstatt gearbeitet scheinen. Mit Ausnahme des Rother Altars wird die Beurteilung dieser Stücke durch die neue und gewöhnlich üble Fassung erschwert.

Sehr nahe stehen dem Rother Altar verschiedene Heiligenfiguren der Pfarrkirche in Veringendorf (3 km von Veringenstadt nach Sigmaringen zu); nämlich die etwa gleichzeitigen Magdalena und Johannes Ev. (je 0,95 m hoch), sowie die in einen barocken Nebenaltar eingesetzten etwas früheren Sebastian und Georg (0,63 und 0,62 m hoch).

Noch früher muß die in den neuen linken Seitenaltar der Veringenstädter Pfarrkirche zu oberst eingebaute bartlose jugendliche Heiligengestalt mit einem Gefäß in der Rechten entstanden sein. Sie wird kaum richtig als »Jacobus« bezeichnet. Ihr entspricht ein »Thomas« benannter bärtiger Heiliger im reiferen Mannesalter auf dem rechten Seitenaltar. Er trägt gleichfalls ein Gefäß und ich hätte kein Bedenken, die heiligen Ärzte Kosmas und Damian in den beiden Figuren zu erkennen.

Nach dem Rother Altar scheinen drei bisher nirgends genannte Heiligengestalten der Haidkapelle entstanden zu sein. Das ist ein kleines, 1475 von dem Grafen von Werdenberg erbautes Gotteshaus, das bei Trochtelfingen in Hohenzollern dicht an der württembergischen Grenze liegt. Dargestellt sind Johannes Ev., Maria mit dem Kind und der Apostel Jacobus; Höhe je etwa 1,20 m. Die Lippen sind hier allemal etwas dünn gebildet, wie nach innen gezogen. Maria trägt den bei den Schwaben häufigen, auf der

1) Wird auch von dem Mitarbeiter Landeskonservator Laur, wie ich von ihm weiß, längst nicht mehr aufrechterhalten.

2) Freilich rücken die Jahreszahlen oft dicht aufeinander. Der älteste Hans Strigel ist z. B. 1461 gestorben, sein gleichnamiger Sohn Hans 1465. Zwischen 1505 und 1513 könnte Hans Strüb, der Sozius des Jakob Strüb, gestorben, der 1513 allein arbeitende also ein jüngerer Hans Strüb sein. Der Rother Altar sieht wie die Arbeit eines im »modernen« Stil heimischen Meisters aus.

einen Seite breiter gelegten Schleier und scheint verhärmt oder bereits verblüht. Den übrigen Merkmalen des Rother Altars, die hier im wesentlichen wiederkehren, schließt sich ein neues an, das mit hohen Augenbrauen weniger gelassen als etwas erstaunt dasitzende hübsche Christkind. Man mag die drei Heiligen etwa ins vierte Jahrfünft des Jahrhunderts setzen.

Noch später wäre dann der kleine Sippenaltar (Maria und Anna mit dem Kind sitzen auf einer Bank, dahinter stehen Josef und Joachim; Abbildung im Hohenz. Kunst-Denkm.-Inv. S. 301. Die Abbildung bei Hebeisen im Gegensinn) in der Pfarrkirche zu Veringenstadt entstanden. Wie Hebeisen mitteilt (S. 121), sind 1515 drei Annenaltäre in der Pfarrei Veringen errichtet worden. Ob freilich der unsrige, der eher nach 1515 ausschaut, dazu gehört hat, ist damit noch nicht gesagt. Das Kind gleicht durchaus dem der Gottesmutter in der Haidkapelle.

Belangreicher, nicht als Kunstwerk, aber für die wissenschaftliche Erkenntnis scheint der Rest eines Altars in Oberschmeien (10 km von Sigmaringen), nämlich ein Flügel, dessen innere Seite im Relief den Erzengel Michael und dessen davon losgesägte gemalte Außenfläche den hl. Franziskus von Assisi darstellt, wie er die Wundmale empfängt. Michael mißt im Rahmen 1,19 zu 0,545 m, Franziskus 1,21 zu 0,54. Der Erzengel allein ist 0,95 m hoch, etwa 0,33 m breit. In der Rechten hält er das erhobene Schwert, in der Linken einen Ring, das letzte Überbleibsel der Seelenwage. Er wird um 1505—1510 entstanden sein. Mit dieser Entstehungszeit stimmt die gemalte Rückseite überein. Der Maler hat sich an Dürers Holzschnitt B. 110 nicht angelehnt, obwohl er ihn der Zeit nach hätte kennen mögen. Sein hl. Franziskus gehört einem anderen Menschenschlag an, als die Heiligen des Rother Altars. Auf einem kräftigen Körper mit breiten Schultern sitzt der kleine rundschädlige Kopf eines stubengelehrten Klerikers von engem Gesichtskreis. Er kniet mit ausgebreiteten Armen nach rechts gewandt und zum Himmel emporblickend in einem getreu nach der Natur wiedergegebenen felsigen, bachdurchströmten Albtal. (Der einzelstehende, oben grünumwachsene hohe Felsenkeil links erinnert an die Donaugegend bei Inzigkofen etwa.) In der Höhe schwebt rechts der Gekreuzigte mit Seraphflügeln. Aus seinen fünf Wundmalen zieht sich je ein feiner Blutstrahn nach Franziskus und läßt bei diesem die Wunde blutig aufbrechen. Links sieht man hart vom Bildrand durchschnitten gerade noch ein Stück des Begleiters, der in ein Andachtsbuch versunken dasitzt. Der Maler hat sich zu der großartigen Mystik des heiligen Ereignisses nicht erschwingen können. Immerhin ist es ihm gelungen, im Gesicht des Heiligen die gläubige Hingebung und ängstlich gespannte Andacht eines frommen Seelsorgers auszudrücken. Wie die Körperform, so weicht auch die Faltenbildung von der des Rother Altarschreins ab. Auf dem Franziskusbild sehen wir breite ruhige Gewandflächen (an Schenkel und Knie) und röhrenartig verlaufende Längszüge, die nur von kleinen Knitterfalten mit eckigen Augen durchquert werden. Wenn die bildnerische Seite der Tafel, der Erzengel Michael, als Werk des Bildnermeisters vom Rother Schrein richtig bestimmt ist, so wird man am Ende das Gemälde der Rückseite, den hl. Franziskus, als Arbeit des Hans Strüb ansprechen dürfen. Die entscheidende stilistische Vergleichung mit dem bezeichneten Bild auf dem Rücken des Rother Schreins läßt sich aus räumlichen Gründen, wie gesagt, im Augenblick nicht durchführen. Das Altarbruchstück ist 1824 durch Schenkung eines Privatmanns in die Kirche zu Oberschmeien gekommen. Wo es ursprünglich war, ist unbekannt.

In derselben Kirche stehen zwei Rundfiguren, die Apostel Petrus und Paulus (1,19 und 1,10 m hoch). Sie stammen gleichfalls aus dem Anfang des 16. Jahrhunderts. Auch ihre Herkunft ist ungewiß. Stilistisch sind sie drei, einige Jahrzehnte älteren, Heiligengestalten der Kirche in Veringenstadt verwandt, dem Täufer, Nikolaus und Petrus (zwei davon bei Hebeisen abgebildet).

Es wäre nicht unmöglich, daß der Flügel in Oberschmeien den Rest eines für Inzigkofen oder Laiz gearbeiteten Altars bildete.

Über diese und andere Fragen wird uns wohl das Buch belehren, das der Landeskonservator Laur als berufener Mann und der beste Kenner der hohenzollernschen Plastik mit einem sehr reichen Abbildungsstoff bald veröffentlichen wird. Den schwäbischen Kunststädten werden sich dann zwei neu anreihen: Veringen und Trochtelfingen. *F. R.*

NEKROLOGE

Karl Jutz, der halbvergessen am 31. August in Pfaffendorf bei Koblenz starb, in das er krankheitshalber von Düsseldorf übergesiedelt war, hätte einer der ersten deutschen Tiermaler werden können, wenn nicht äußere Verhältnisse und eine zu geringe Widerstandskraft gegen die Verlockungen des Kunsthandels, der am Rhein nur zu häufig als reines Erwerbsgeschäft betrieben wird, seine Entwicklung gehemmt hätten. In den sechziger Jahren malte Jutz, der durch minutiös-unkünstlerisch durchgeführte Bildchen von Geflügelhöfen berühmt geworden ist, Bilder von kämpfenden Hähnen in wilder Bewegung und ähnliche Motive, auch Landschaften in intimer Auffassung, von prachtvoller Glut der Farbe und einer breiten und freien Pinselführung, wie sie in Düsseldorf selten war. Es scheint, daß der Künstler damals unter dem Einfluß des Geflügelmalers Gustav Süß stand, desselben Künstlers, dem man das »Märlein von der Nachtigall« verdankt, jener Holzschnittfolge, die zum Besten gerechnet werden muß, was die deutsche Illustration des 19. Jahrhunderts hervorgebracht hat. Jutz hatte das Zeug zu einem Hondekoeter und wurde nicht einmal ein Landseer (dem er in der Vorliebe für anekdotische Belebung der Tierwelt nahe steht). Aus seinem Nachlaß wird wahrscheinlich noch Wertvolles aus der Frühzeit zum Vorschein kommen. In vielen Galerien, besonders in der Karlsruher Kunsthalle, sind Werke des am 22. September 1838 in Windschlag in Baden geborenen Künstlers, die ihn aber nicht von der besten Seite vertreten. Der Landschaftsmaler Karl Jutz d. J., dessen Tod auf den Schlachtfeldern Rußlands im September 1915 hier mitgeteilt wurde, war sein Sohn. — Ein anderer Veteran der Düsseldorfer Malerschule, **Heinrich Deiters,** starb im Alter von 76 Jahren am 29. Juli. Einst ein Schüler des zu Unrecht vergessenen, bedeutenden Romantikers Alexander Michelis,

war er später dem Einflusse Andreas Achenbachs unterlegen. Der 7. Band des Thieme-Beckerschen Künstlerlexikons berichtet ausreichend von seinem Schaffen. Beide Künstler, Jutz wie Deiters, sind auch als Radierer tätig gewesen. *C.*

In Paris ist **Henri Harpignies,** der Nestor der Pariser Maler, im hohen Alter von 97 Jahren gestorben. Harpignies war in Valenciennes am 28. Juli 1819 geboren; er war der letzte der großen Landschafter, die die französische Schule um die Mitte des 19. Jahrhunderts berühmt gemacht haben. Seine heute etwas tot und stumpf, wenn auch immer geschmackvoll anmutenden Bilder galten einst für den Gipfel der Naturwahrheit und des Realismus. Harpignies stellte bis in die letzten Jahre noch aus und genoß in Frankreich noch immer Bewunderung. Am populärsten ist sein »Mondaufgang« im Luxembourg (reproduziert z. B. in »Meister der Farbe« Jahrgang 3, 1906).

SAMMLUNGEN

Ein Museum für Kunde der Indianer in New York. Ein Bauplatz in der oberen Stadt ist dem »Museum of the American Indian« von Mr. Archer M. Huntington geschenkt worden mit der Bestimmung, daß dort ein Gebäude errichtet werden soll, das architektonisch mit der Gruppe anderer Museen, die an demselben Straßenblock liegen, zusammen geht; es befinden sich dort nämlich bereits die Bauten der numismatischen, spanischen und geographischen Gesellschaft. In dem neuen Hause sollen die Sammlungen indianischer Kultur und Kunst untergebracht werden, die George G. Heye zusammengebracht hat, eine Kollektion von etwa 400000 Nummern.

Der **National Gallery in London** sind von Mr. Asher Wertheimer seine neun berühmten Porträts von Sargent überwiesen worden. Die Bilder sind fast alle in Lebensgröße ausgeführt und zwar in den Jahren 1898 bis 1902. Die beiden Töchter Ena und Betty, auch in Deutschland durch Wiedergaben bekannt, waren die große Sensation der Academy-Ausstellung im Jahre 1901. Übrigens waren gerade in den Grafton Galleries etwa 40 Zeichnungen des bekannten amerikanischen Porträtisten zu sehen, deren Auswahl allerdings weniger nach ihrem künstlerischen Werte als nach den dargestellten Persönlichkeiten getroffen worden war. Sargent hat erklärt, in Zukunft keine Bildnisse mehr ausführen zu wollen.

VERMISCHTES

Die Stadtverwaltung von **Berlin-Lichtenberg** fördert rührig die Vorarbeiten für die geplante umfangreiche Einfamilienhaussiedlung in der Wuhlheide und die Aufstellung eines neuzeitlichen Gesamtbebauungsplanes für die Stadt. Der Vorstand und Aufsichtsrat der zur Durchführung dieses Planes gegründeten Waldsiedlung Berlin-Lichtenberg G. m. b. H. haben dem Architekten Prof. Peter Behrens den Auftrag erteilt, den Bebauungsplan für die Waldsiedlung und die Wohnhaustypen für die in der Siedlung zu errichtenden Einfamilienhäuser zu entwerfen. Der weitausschauende Lichtenberger Siedlungsplan stellt, wie die »Bauwelt« schreibt, den ersten Versuch großen Maßstabes dar, in der Nähe des Mittelpunktes von Groß-Berlin den Gedanken des Einfamilienhauses zu verwirklichen. Es kommen hierbei etwa 500 Einfamilienhäuser verschiedener Größe in Betracht.

Pariser Neuigkeiten. Der nächste Pariser »Salon« soll in — Barcelona eröffnet werden. Der sehr francophile Stadtrat von Barcelona hat eine Summe Geldes bewilligt und den städtischen Kunstpalast zur Verfügung gestellt. Die französische Regierung hat dieses Mittel der Propaganda sofort ergriffen und zwei Vertreter, den Senator Pams und den Deputierten Brousse, nach Barcelona geschickt, um alles Nähere zu vereinbaren. Auf diese Weise kämen die französischen Künstler doch wieder zu ihrem Salon, den sie jetzt schon zwei Jahre entbehren mußten. So ganz das nämliche wie an den Champs Elysées wird der Salon in Barcelona aber doch kaum werden!

Ein merkwürdiger Streit ist in Paris zwischen den Anhängern der alten akademischen Kunst und den Freunden der in den letzten zehn oder zwanzig Jahren aufgekommenen Ismen ausgebrochen. Die Modernen werden von den Alten beschuldigt, mehr oder weniger verkappte »Boches« zu sein und ihre Ideen aus Deutschland geholt zu haben; selbstverständlich wollen die Modernen einen so entsetzlichen Vorwurf nicht auf sich sitzen lassen. Das merkwürdigste dabei ist, daß man in Deutschland ganz im Gegenteil den Modernen vorwirft, von Paris beeinflußt zu sein, und daß auch hier die Hüter der akademischen Kunst die allein deutsche und des deutschen Volkes würdige Kunst auszuüben glauben. Vermutlich heben sich die französischen und deutschen Anklagen gegenseitig auf, und es wird wohl dabei bleiben, daß weder die akademische noch die moderne Kunst »deutsch« oder »französisch« genannt werden kann.

Die Académie des Beaux-arts in Paris hat den alljährlich vergebenen Preis Houllevigne, der 5000 Franken beträgt, unter die verwundeten und unter die Familien der gefallenen Preisträger verteilt. Außer dem Rompreis sind die vom Kriege betroffenen Inhaber des alljährlich im Salon bestimmten Prix national berücksichtigt worden, und im ganzen hat man zehn Teile machen müssen. Gefallen sind die fünf Rompreisler Mirland, Grenier, Moulin, Ponsard und Ambrosio-Donet und der Inhaber des Nationalpreises von 1912 Gourdault; vermißt Marc Grégoire (Rompreis) und Lemercier (Nationalpreis); verwundet Piron (Rompreis) und Laurent (Nationalpreis).

Da beim Herannahen der deutschen Heere nicht nur die Regierung aus Paris floh, sondern auch die Kunstschätze der Hauptstadt eilends nach dem Süden in Sicherheit gebracht wurden, von wo sie immer noch nicht zurückgekehrt sind, mußten die Pariser Museen bisher geschlossen bleiben. Im Louvre sind nur einige wenige Räume des Erdgeschosses geöffnet, und im Luxembourg war die moderne Galerie bisher nur zweimal in ganz beschränktem Maße zugänglich. Einmal zeigte man darin die dem französischen Staate gehörigen belgischen Kunstwerke, das zweite Mal gab die Schenkung des Engländers Edmund Davis Anlaß, die modernen Engländer vorzuführen. Jetzt ist der Luxembourg zum dritten Male seit Kriegsanfang geöffnet, diesmal mit französischen Zeichnungen. Die Kartons von Puvis de Chavannes für seine heilige Genoveva im Pariser Pantheon, die von Besnard für die Kapelle zu Berck sur mer, andere, ältere, von Paul Boudry für die Pariser Oper, sodann zahlreiche Blätter von Fantin-Latour, Carolus-Duran, Legros und Lepère bilden den Kernpunkt dieser Veranstaltung. Von einer endgültigen Wiedereröffnung des Louvre und des Luxembourg ist auffallenderweise immer noch nicht die Rede.

Verantwortliche Redaktion: Gustav Kirstein. Verlag von E. A. Seemann, Leipzig, Hospitalstraße 11 a
Druck von Ernst Hedrich Nachf., G. m. b. H., Leipzig

KUNSTCHRONIK

Neue Folge. XXVII. Jahrgang 1915/1916 Nr. 44. 15. September 1916

Die Kunstchronik und der Kunstmarkt erscheinen am Freitage jeder Woche (im Juli und August nach Bedarf) und kosten halbjährlich 6 Mark. Man abonniert bei jeder Buchhandlung, beim Verlage oder bei der Post. Für Zeichnungen, Manuskripte usw., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Hospitalstr. 11 a. Abonnenten der Zeitschrift für bildende Kunst erhalten Kunstchronik und Kunstmarkt kostenfrei. Anzeigen 30 Pf. die Petitzeile; Vorzugsplätze teurer.

BERLINER AUSSTELLUNGEN

Der aufmerksame Leser der Kunstchronik, der über die wichtigsten Ausstellungen unterrichtet zu werden wünscht, wird eine Besprechung der diesjährigen Großen Berliner Kunstausstellung vermißt haben. Aber es genügte die Erwähnung der Tatsache, daß sie in diesem Jahre wieder ihre alten Räume im Moabiter Glaspalast bezogen hat. Denn wenn auch eine Anzahl der Säle geschlossen blieb, so gleicht die Ausstellung in ihrer Gesamtheit doch nicht minder den früheren wie ein Ei dem anderen, und es wäre nutzlos, ausführlich zu vermerken, daß die bekannten Namen mit Arbeiten der bekannten Art vertreten sind, und auch die weniger bekannten denen, die die Ausstellung nicht selbst zu sehen Gelegenheit haben, vorzustellen, verlohnt in keinem Falle der Mühe. Es fehlt natürlich nicht eine Abteilung der Kriegsbilder, deren sachliches Interesse den Besucher fesseln mag, es gibt einen bulgarischen Saal, dem man nicht gerade künstlerische Überraschungen wird nachsagen wollen. Es gibt endlich eine kleine Porträtausstellung meist älterer Künstler, in die man aus schwer begreiflichen Gründen eine unendlich geschmacklose »Gartenlaube« mit dem von Freunden und Feinden so oft, aber bisher noch kaum jemals so arg mißhandelten Nietzsche aufgenommen hat, — Curt Stoevings Name ist unter dem Bilde zu lesen. Im übrigen herrscht hier Lenbach, als der König der Porträtmalerei der Epoche Wilhelms I., und es ist Gelegenheit, wie schon einmal im vorigen Winter bei Schulte, das Urteil über diesen einst ernsthaft gefeierten Meister zu revidieren. Daß diese gewissenlose Rezeptmalerei, die mit den äußerlichsten Effekten sogenannt altmeisterlicher Wirkungen eine vollkommene innere Hohlheit nur mühsam übertünchte, zu einer Zeit, in der ein Leibl auf der Höhe seines Schaffens stand, wahrhafte Triumphe zu feiern vermochte, stellt dem allgemeinen Kunstverständnis nicht eben ein günstiges Zeugnis aus. Aber Lenbachs Werke werden leider der wohlverdienten Vergessenheit entgehen, weil er es verstand, seinen Namen mit denen der Besten seiner Zeit zu verknüpfen, und eine Bildnissammlung wird niemals ganz an seinen Wilhelm, Bismarck, Moltke und vielen anderen vorbeigehen können. Nicht darum auch, weil Lenbachs Porträts in der ziemlich belanglosen Reihe, die im Ehrensaal zusammengestellt wurde, ungebührlich überwiegen, wäre es notwendig, noch kurz vor Toresschluß auf die Große Kunstausstellung zu sprechen zu kommen, wohl aber, um auf ein Werk Eberleins hinzuweisen, das denn doch nicht gut mit Stillschweigen übergangen werden kann, um so mehr, als es an auffallendster Stelle, sozusagen als Glanznummer der Ausstellung, sich dem Besucher aufdrängt. Diese Apotheose des Phidias schlägt nicht nur jedem künstlerischen Gefühl, sondern auch dem guten Geschmack so sehr ins Gesicht, daß selbst die weitherzigste Ausstellungsleitung Mittel und Wege hätte finden müssen, ihre Aufnahme zu verhindern. Es soll hier auf eine Beschreibung der unendlich banalen Darstellung verzichtet werden. Es wäre ein zu billiges Vergnügen, sich in Witzen über den hammerschwingenden Meister mit seinen ordinären Modellen und der Gruppe der gepanzerten Athener zu ergehen. Aber eine fast noch ärgere Blasphemie als diese »Apotheose«, die nur von der schrankenlosen Hemmungslosigkeit ihres Verfassers zeugt, bedeutet die nach Eberleins Phantasie ergänzte Gruppe der »Tauschwestern«, die schon in dem Relief die Hauptrolle spielt und noch einmal in voller Größe inmitten des Saales thront. Eine ärgere Versündigung am Geiste der Antike war schwer zu ersinnen. Es wäre Pflicht jedes guten Deutschen, gegen solche Kulturbarbarei, die sich im Mittelpunkte der immer noch einzigen offiziellen Kunstausstellung der Reichshauptstadt breitmachen darf, mit aller Energie und nachdrücklichst zu protestieren.

Wer kann es angesichts solcher Entgleisungen noch wagen, den Sezessionen einen Vorwurf zu machen, wenn sie sich nicht ablehnend genug verhalten gegen gewisse absichtsvolle Übertreibungen in den Reihen der jüngsten Künstlergruppen! Wie harmlos sind die gefürchteten Wilden, mitsamt den Kubisten und Futuristen gegenüber solcher gewissenlosen Mache, die einem ahnungslosen Publikum als echte und ernste Kunst aufgedrängt wird! Ja, der Entschluß wird schwer, im gleichen Atem und mit ähnlichen Worten einen Mann wie Kandinsky abzulehnen, der mit einer verbohrten Konsequenz sich doch immerhin um Kunst bemüht. Es ist so oft von der »absoluten Malerei« die Rede gewesen, daß es nicht nötig ist, angesichts der neuen Ausstellung im »Sturm« die Frage ihrer Möglichkeit wieder aufzurollen. Es kann auch nur die Eingeweihten, die es ohnedies wissen werden, interessieren, daß Kandinsky neue Bilder »mit runden Formen« und »mit schwarzen Strichen« erfunden hat. Wer mit Blindheit geschlagen ist, wie der Referent es von sich selbst einzugestehen hat, sieht in diesen Gemälden nicht viel mehr als in den farbigen Kleisterpapieren, die einmal die große Mode des Bucheinbandes waren, ahnt überdies in all dem Getümmel von farbigen Flecken noch immer den harmlosen Zeichner kunstgewerblicher Illustrationen, die eine nur eben an das Mittelmaß reichende Begabung verrieten. Aber es sei ohne weiteres zugegeben, daß ein Beschauer, der das gleiche Maß von Autosuggestion aufzubringen vermag, wie es dem Künstler selbst zuzugestehen ist, Sen-

sationen aller Art vor diesen Leinwanden zu erleben imstande ist, die nur nicht gerade notwendig mit einer bestimmten bildkünstlerischen Gestaltung verknüpft sind. Und hier scheint uns die entscheidende Frage zu liegen. Aber es war versprochen worden, sie nicht aufs neue aufzurollen.

Von Lenbach zu Kandinsky ist ein weiter Weg. Und doch sind beide Münchener Erscheinungen, kaum in gleicher Form denkbar in Berliner Luft, die anscheinend zu einer gewissen, vielleicht zuweilen nicht immer angenehmen Art von Sachlichkeit erzieht. Auch die Weisgerber-Gedächtnisausstellung, die jetzt von München nach Berlin überführt worden und bei Paul Cassirer zu sehen ist, zeigt hier ein etwas anderes Gesicht und kann darum nicht ganz mit Stillschweigen übergangen werden, obgleich sie von München aus bereits eingehend gewürdigt wurde. Der Münchener Kollege möge es mir verzeihen, wenn ich nicht ganz die restlose Begeisterung für die Werke des leider durch den Tod auf dem Schlachtfelde der Kunst zu früh entrissenen Präsidenten der Neuen Sezession aufzubringen vermag. Es liegt nicht an der anderen Zusammensetzung der Ausstellung, in der ein paar der besten Stücke, vor allem das kleine Balkonbild, das Weisgerbers geschlossenste Leistung war, fehlen, die dafür aber von manchem Ballast an nebensächlichen und studienhaften Bildern befreit, in dem Saal bei Cassirer weit einheitlicher und geschlossener wirkt als in den Räumen der Neuen Sezession in München. Weisgerber gehört in die Reihe der Hofer, Caspar und anderer, die sich um einen neuen Klassizismus bemühen. Er machte eine merkwürdige Entwicklung durch, indem er nach einer normalen Münchener Akademiebildung nachträglich und zu spät für eine einheitliche Verarbeitung die Wege fand, die zu der neuen Ausdrucksform des Cézanne hinführen. So bleibt allen seinen Kompositionen ein eigentümliches Zwitterwesen. Man spürt noch einen anderen Herterich, auch in dem neuen farbigen Gewand. Die Bilder sind nicht von ihren formalen Elementen aus gestaltet, wie die Lehre es will, deren Resultate Weisgerber zum Vorbild nahm, sondern Konzeptionen, die einer grundsätzlich anders gerichteten Geistesverfassung entstammen, sind nachträglich in ein bestimmtes formales und farbiges System gezwungen. Ob Weisgerber diesen Zwiespalt überwunden, ob er die notwendige Synthese gefunden hätte, bleibt eine offene Frage. Daß ein starkes Talent verloren ging, steht außer Zweifel. Was er hinterließ, sind nicht mehr als Ansätze zu einem bedeutenden Werk.

Immerhin wird niemand wagen, die ernsthafte Gesinnung Weisgerbers in Frage zu ziehen, der gerade damit vielleicht berufen gewesen wäre, dem Münchener Kunstleben eine Richtung zu geben. Man vermag nicht das gleiche zu sagen von einem für Berlin neuen Mann, den die Kunsthandlung Fritz Gurlitt vorführt. Der Name ist Dietz Edzard. Soll man ein Bild von seiner Art geben, so ist an österreichische Künstler zu erinnern von Romako über Klimt bis zu Kokoschka, Schiele, Oppenheimer. Es ist die gleiche geschmäcklerisch überempfindsame Art, die nur hier durch offenbar bewußte Anlehnung und Nachahmung so individueller und darum nur einmal erträglicher Ausdrucksformen wie der des Kokoschka sich in Mißkredit setzt. Frei nach Romakos Tegethoff ist das Porträt des Admirals Scheer erfunden. Ist etwas bemerkenswert, so ist es die Virtuosität dieses Anempfindens.

Es gibt in dem verwickelten Kunstbetrieb unserer Zeit so vielfache Möglichkeiten scheinbarer Originalität, daß eine geschickte Rezeptmalerei noch oft genug raschen Erfolg verspricht. So wird mancher, der voll Erwartung zu Schulte gegangen ist, nachdem er Fritz Stahls begeisterten Hymnus auf Heinrich Heidners Kriegsbilder gelesen hat, eine Enttäuschung erlebt haben, da er sich einer falschen Monumentalität gegenüber sah, die mit großen Kurven und leeren Flächen den Anschein von Größe zu wecken sucht. Egger-Lienz hat zuerst diese Formel gefunden und mit seinen aufgeblasenen Wesen, die nach Meuniers Arbeitergestalten konstruiert waren, einen billigen Erfolg errungen. Heidner vergrößert nach ähnlichem Schema seine Studien, in denen immerhin im Gegensatz zu den kahlen und nüchternen Bildern noch ein Auge und eine Hand zu spüren sind. Damit erhebt er sich gewiß weit über die Trivialitäten Ferdinand Staegers, die im Nebensaale zu sehen sind. Aber daß nun endlich der lang verheißene künstlerische Ertrag des Krieges gewonnen sei, will uns nicht einleuchten. Die politischen Karikaturen Daumiers wirken noch heute selbst in ihren Motiven aktueller als etwa die Hefte der glücklich entschlafenen »Kriegszeit«, in der doch die besten Namen vertreten waren. In J. B. Neumanns graphischem Kabinett war einmal eine geschickte, kleine Auswahl von Daumiers Aktualitäten zu sehen. Auch die letzte Sommerausstellung dieses Unternehmens verdient ein Wort, da sie mit einem tüchtigen rheinischen Künstler, dem Radierer Franz M. Jansen, bekannt macht.

Wir schätzen es höher als alle Kriegskunst, daß die Kunst selbst, die immer eine friedliche Betätigung war und bleiben wird, auch während des Krieges nicht versagte, und wir nehmen es als erfreuliches Zeichen, daß die Berliner Ausstellungen sich auch für diesen dritten Kriegswinter rüsten, als herrschten friedliche Zeiten. *GLASER.*

AUSSTELLUNGEN

Hamburg. Das Hamburger **Kunst- und Gewerbemuseum** hat die seit dem Ableben seines Begründers und ersten Direktors Brinckmann (Februar 1915) gemachten Neuerwerbungen in einer Ausstellung vereinigt, die das rüstige Fortschreiten der derzeitigen Leitung auf den von Brinckmann gewiesenen Bahnen vor Augen führen. Der Erwerb einiger Prachtstücke Alt-Hamburger Goldschmiedekunst gab Anlaß, dieser Ausstellung eine größere Zahl Arbeiten verwandter Art aus dem älteren Besitz des Museums zu gesellen, die in ihrer hier erstmalig gebotenen Vereinigung eine historische Übersicht über die wichtigsten Abschnitte aus der Blütezeit der hamburgischen Goldschmiedekunst gewähren, deren vornehmste Erzeugnisse im Laufe der beiden letzten Jahrhunderte meist nach Dänemark, Rußland und England abwanderten, bezw. dahin verschleppt worden sind. Einer von dem derzeitigen Leiter des Museums, Prof. Dr. Richard Stettiner, kürzlich ver-

anstalteten Veröffentlichung über das »Kleinodienbuch des Jakob Mores in der Hamburger Stadtbibliothek« (erschienen als erstes Beiheft der Hamburger Wissenschaftlichen Anstalten XXXIII, 1915), die der Tätigkeit des Hauptträgers dieser Blütezeit mit wissenschaftlicher Gründlichkeit nachgeht, danken wir bereits einen ersten überraschenden Überblick über den selbst in Hamburg bisher nur wenigen bekannt gewesenen einstigen Hochstand dieses Zweiges heimischen Kunstgewerbes. Von Jakob Mores selbst sind zwar nur einige Kopien nach in Berlin befindlichen Entwürfen der Ausstellung eingereiht. Doch reicht das Vorhandene völlig, eine gute Vorstellung von der Blütezeit alt-hamburgischer Goldschmiedekunst und deren Folgezeit zu vermitteln.

Als besondere Wertstücke unter den Neuerwerbungen sonst noch hervorzuheben sind niederdeutsche Keramiken, ein Holzmosaik des David Roentgen zu Neuwied (1780), ein Kanonenvisier von Ulrich Klieber zu Augsburg (1579) und — schon in Ansehung des Materials, aus dem es hergestellt ist (Steingut) — ein energisch modelliertes Kopfporträt Brinckmanns, das über die bloße Form hinaus durch seine geistige Belebtheit Interesse erweckt.

In der Galerie **Commeter** begegnen wir einer Ausstellung von Werken des auf der einsamen Elbinsel Störort hausenden Seelandschafters Karl Leipold. Seiner anfänglich auf ein fast völlig einförmiges Grau gestimmten Palette (mit der er das Ineinanderwogen von feuchter Wasserluft und grauen Stromwellen, wie es der Elbe unterhalb Hamburgs eigentümlich, übrigens äußerst stimmungsvoll wiederzugeben verstand), hat eine Reise nach Venedig eine neue Note gesellt, die ihn Architektur und Landschaft im Zustande einer nur ganz leise zu durchdringenden Verschleierung erschauen läßt. Die Ausstellung zeigt Proben beider Malarten und neben dieser in einem Hamburger Hafen und einigen Schilderungen aus dem spitzgiebligen Alt-Hamburg, — als Synthese jener — in glücklicher Vereinigung, die den frühen Elbschilderungen eigentümliche Weichheit mit der seither hinzugetretenen Art halbvisionärer Verschleierung. — In einer ebenfalls bei Commeter veranstalteten Nachlaßausstellung der kürzlich verstorbenen Hamburger Blumenmalerin Helene Cramer zieht die Kunst dieser feinsinnigen Künstlerin an dem Beschauer vorüber. *h. e. w.*

FORSCHUNGEN

Zur Geschichte des van Eyckschen Flügelaltärchens in der Dresdener Galerie findet sich eine wichtige Notiz in einer Anmerkung des für die Betätigung des Kunsthandels und Kunstsammelns im 17. Jahrhundert bedeutsamen Buches von Aless. Luzio, La Galleria dei Gonzaga venduta all' Inghilterra nel 1627—28 (Mailand 1913, p. 176). Am 10. Mai 1597 zeigt ein gewisser Lodovico Cremasco in Rom dem Herzog Vincenzo I. Gonzaga die Sendung von zwei Bildern an; das eine stellte eine Lukretia dar »... et una Anconetta di legno di lunghezza di un mezo braccio et poco meno larga che s'apre in due parti. Di fuori è una Annuntiatione, cioè in una parte l'Angelo et nell' altra la B. V. fatti a chiaro e scuro. Dentro nel mezo è una Madonna con colori naturali posta a sedere col figliolo in braccio et nelle portelle aperte da l'una parte l'Arcangelo Michele tutto armato salvo la testa e ai suoi piedi uno vestito all' antica inginocchiato verso la Madonna; da l'altra parte S. Catherina che con una mano tiene un libro aperto, coll' altra una spada con una ruota a piedi, pittura molto eccellente et misteriosa et per il mio puoco giudicio cosa rarissima ...« Nicht häufig wird der Forscher alter Dokumente durch eine so genaue Beschreibung erfreut, wie sie der römische Korrespondent des Mantuaner Herzogs gegeben hat. Sie schließt jeden Zweifel daran aus, daß das Bild, das er, sich zu Unrecht wegen seines geringen Urteilsvermögens entschuldigend, als cosa rarissima bezeichnete, identisch ist mit dem Dresdener Altärchen. Wüßten wir nur, ob es der Herzog gleichfalls dafür ansah und der Aufnahme in seine Sammlung wert erachtete; aber vergebens sucht man es unter den 739 Nummern des berühmten Mantuaner Inventars von 1627, das, seit langem von d'Arco veröffentlicht, jetzt in verbesserter kritischer Ausgabe in Luzios Buch vorliegt. Trotzdem mag eine Konjektur versuchen, die weiteren Schicksale des Bildes zu erhellen. Vor längerer Zeit fand Camille Benoit (Chronique des arts 1899, p. 152), daß das Triptychon 1696 im Nachlaßinventar des Bankiers und Sammlers Jabach in Paris beschrieben ist. Es ist bekannt, daß dieser bei der Verschleuderung des Kunstbesitzes Karls I. unter den Hauptkäufern auftrat; nicht minder bekannt, daß die glänzendste Erwerbung des englischen Königs eben die berühmte Mantuaner Bildersammlung war. Auch ohne vorläufig den schlüssigen Beweis antreten zu können, darf man vermuten, daß das 1597 in Rom befindliche Bild über die Sammlungen Vincenzo I. Gonzaga und Karl I. an Eberhard Jabach gekommen war. — Daß ein anderes interessantes niederländisches Werk ebenfalls bei den Gonzagen war, bevor es an Karl I. gelangte, sei nebenbei angemerkt. In einem Verzeichnis von Mantuaner Bildern (1627) ist unter dem Namen Luca d'Olanda ein »Gioco de scachi« erwähnt. Es findet sich dann unter den »Mantua pieces« in Bathoes Katalog wieder (bei Luzio p. 172 No. 47): »a picture in water colours, where they are sitting playing at chess, containing some fifteen figures being half so big as the life ....« Die Maße sind mit 3 F. 4 Z. in der Höhe, 5 F. 9 Z. in der Breite angegeben. Man erinnert sich bei dieser Beschreibung an die Komposition im Kaiser-Friedrich-Museum, die etwa ein Fünftel obiger Maße zeigt. Die Bezeichnung »in water colours« läßt darauf schließen, daß es sich wirklich um ein Original des Meisters gehandelt hat. Es war offenbar ein Bild, das in Leimfarben auf feiner Leinwand gemalt war, wie ein solches noch in Nürnberg erhalten ist. *Gronau.*

J. von Derschau bringt im Maiheft der »Monatshefte für Kunstwissenschaft« Mitteilungen über einige **venezianische Maler des 18. Jahrhunderts.** Mehrere Bilder, die bisher als Werke des Sebastiano Ricci galten, werden von ihm dem Gasparo Diziani, einem wenig bekannten Zeitgenossen und Nachahmer Riccis zugeschrieben, so besonders eine »Flucht nach Ägypten« im Museo civico zu Padua, die als Skizze zu einem seiner Bilder in der Sakristei von S. Stefano zu Venedig anzusehen ist, zwei nur untermalte Skizzen aus dem Münchener Kunsthandel und eine Skizze der »Fußwaschung« in den Uffizien zu Florenz. Ferner teilt er einige Zeichnungen von Diziano aus der Sammlung Molin des Museo Correr zu Venedig mit, die Vorstudien zu den Bildern in Padua und Florenz sind. Eine Skizze mit einer Opferszene (wieder im Münchener Kunsthandel), die bisher als Werk Riccis galt, nimmt Derschau für G. B. Pittoni in Anspruch und mehrere bisher ebenfalls dem Ricci zugeschriebene mythologische Bildchen der Akademiesammlung zu Venedig verweist er in des letzteren Schule. Zum Schluß werden noch einige Urkunden über die Tätigkeit Seb. Riccis, Marco Riccis und Seb. Concas in Turin und Bologna publiziert, die wertvolle Ergänzungen zu dem im vorigen Herbst von Kutschera publizierten Aufsatz über Ricci enthalten. *-l.*

Verantwortliche Redaktion: GUSTAV KIRSTEIN. Verlag von E. A. SEEMANN, Leipzig, Hospitalstraße 11a
Druck von ERNST HEDRICH NACHF., G.M.B.H., Leipzig

KUNSTCHRONIK

Neue Folge. XXVII. Jahrgang 1915/1916 Nr. 45. 22. September 1916

Die Kunstchronik und der Kunstmarkt erscheinen am Freitage jeder Woche (im Juli und August nach Bedarf) und kosten halbjährlich 6 Mark. Man abonniert bei jeder Buchhandlung, beim Verlage oder bei der Post. Für Zeichnungen, Manuskripte usw., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Hospitalstr. 11a. Abonnenten der Zeitschrift für bildende Kunst erhalten Kunstchronik und Kunstmarkt kostenfrei. Anzeigen 30 Pf. die Petitzeile; Vorzugsplätze teurer.

LITERATUR

Hermann Fürbringer, *Die künstlerischen Voraussetzungen des Genter Altars der Brüder van Eyck.* Leipziger Dissertation 1914.

F. Rudolf Uebe, *Skulpturennachahmung auf den niederländischen Altargemälden des 15. Jahrhunderts.* Leipziger Dissertation 1913.

Karl W. Jähnig, *Die Darstellungen der Kreuzabnahme, der Beweinung und der Grablegung Christi in der altniederländischen Malerei.* Leipziger Dissertation 1914.

Hermann Fürbringer geht einem Lieblingsproblem der jungen Kunstforschung zu Leibe, der Aufteilung des Genter Altars unter die Brüder Hubert und Jan van Eyck. Er folgert mathematisch: der Genter Altar ist ein gegebenes Ganze; wenn wir von diesem Ganzen eine gleichfalls gegebene Größe = Jan v. E. subtrahieren, bleibt als Rest mit zwingender Präzision Hubert v. E. übrig. Jans Kunstübung ist uns aus erhaltenen signierten und datierten Werken überliefert; da diese Kunst aber Höhen und Untiefen bedenklicher Art aufweist, da ihr Gang überall auf Abwege und Unbegreiflichkeiten führt, mußte zunächst die »Entwicklung« soweit normiert werden, daß sie sich einer mathematischen Formel vergleichsweise gefügig zeigte. Wenn es sonst als Forderung wissenschaftlicher Forschung erschien, von den Dokumenten auszugehen und ein Datum — solange es sich nicht als gefälscht erwies — für den allein festen Punkt der Beurteilung anzusehen, werden hier unzweifelhaft echte Daten zugunsten eines Schemas vergewaltigt. Dazu bedient sich F. einer Hilfskonstruktion. Jan v. E.s Signaturen schwanken im Wortlaut zwischen »fecit«, »complevit«, fecit et complevit«, »fuit hic« usw. F. erkennt in diesem Wechsel eine Gesetzmäßigkeit: nach ihm bedeutet »fecit«, daß der Maler ein Bild angefangen, »complevit«, daß er eine vor Jahren begonnene Arbeit wieder aufgenommen und vollendet habe. Ergebnis dieser Methode ist ein »Chronologisches Verzeichnis«, das Jans Werk neuartig ordnet: zu Anfang und zu Ende der Reihe steht beispielsweise die kleine Antwerpener Brunnenmadonna, mit deren Anlage der Meister vor 1425 begonnen habe, um sie 1439 fertig zu stellen — er arbeitete danach während eines halben Lebens an einem Werk von 19 cm Höhe und 12 cm Breite. An der Incehallmadonna malte er von ca. 1425 bis 1432, an dem Brügger Frauenporträt von 1432 bis 1439 usw. Kopien figurieren als gleichwertige Glieder in der Kette der Originale; es entspricht dem kunstfremden — um nicht zu sagen kunstfeindlichen — Geist dieser Betrachtungsweise, wenn ein schwaches Stück wie die Bonne d'Artois im gleichen Ton abgehandelt wird wie das Arnolfinipaar — überall glaubt man, den Verf. nicht mit Kunst, sondern mit präparierten Skeletten hantieren zu sehen. Der gleiche Mangel an Ehrfurcht, der sich vor den Objekten dartut, spricht aus der Wertung vorfürbringerscher altniederländischer Kunstforschung. Die einzige Autorität, die anerkannt wird, ist F.s Lehrer Schmarsow; von ihm übernimmt er den Gedanken, daß die Rollenverteilung am Genter Altar unter die Brüder v. E. sich aus der Herleitung Huberts von der Bildhauerkunst, Jans von der Miniaturmalerei zwingend ergeben müsse. F. löst mit Hilfe dieses Satzes spielend die Frage der sog. eyckischen Miniaturen, um deren Erkenntnis und Gruppierung sich Forscher wie Durrien, Hulin und Vitztum mühen mußten: da Hubert v. E. seiner Herkunft nach Bildhauer ist, kann er unmöglich für die Miniaturkunst in Frage kommen. Die Arbeit ist weiter reich an widerlegbaren Behauptungen; so läßt sich der Bemerkung zum Londoner Turbanträger: es sei ein Selbstporträt, die Hände habe der Meister zum Arbeiten gebraucht und daher fortgelassen — ein ganzes Heer von Eigenbildnissen mit Händen entgegenstellen. Den befremdenden Gegensatz zwischen F.s Sicherheit im gedanklichen Konstruieren und seinem Versagen bei einfachsten Dingen der Stilkritik hat schon Friedländer hervorgehoben (Deutsche Lit. Zeitung 1915 Nr. 2). Die Rothschildmadonna Jan v. E.s und die Berliner Karthäusermadonna des Petrus Christus, die die Forschung mühsam auseinandergeschält hatte, werden von ihm wieder zusammengeworfen und ein neuer Maler, der »Meister der Rothschildschen Madonna« dafür bemüht. Diesem neuen Meister gibt F. gleich — versuchsweise — auch die Stigmatisation des hl. Franziskus in Turin (das Exemplar in Philadelphia scheint ihm nicht geläufig), wieder unter Umgehung der dokumentarischen Beglaubigung (v. J. 1470, von Weale beigebracht). Verräterisch wirkt vor allem das Verzeichnis der Handzeichnungen: Das Porträt eines Mannes mit Sendelbinde im Louvre, das nach F. »über Jans Können hinausgeht«, ist dem Meister zu belassen. Die Anbetung der Könige im Amsterdamer Kupferstichkabinett ist zwar »echt«, doch nicht Eyck. Das Bildnis eines älteren Mannes mit Pelzkragen in der graphischen Sammlung zu München, das F. (nach dem Vorgang W. Schmidts) dem Jan geben möchte, ist ein schwaches Machwerk. Das Frauenporträt im Rotterdamer Boymans-Museum steht zeitlich Rogier näher als Eyck. Die Bildnisse eines Mannes (mit Falken) und einer Frau im Städelschen Institut zu Frankfurt a. M., die in der Tat in Jans Nähe zu rücken wären, werden nicht erwähnt. Am Ende bleibt das Resultat der Arbeit ein negatives: trotz aller Vergewaltigungen und Konstruktionen ist die Scheidung der Hände im Genter Altar nicht zur Evidenz gelungen; die weiteren Fragen, deren Beantwortung von dieser Zentralfrage abhängig ist — das Verhältnis der Brüder zu einander, die Bedeutung Huberts, der Nachweis anderer Werke Huberts — werden kaum berührt. Es ist, als habe Dvořak F.s Arbeit vorausgeahnt, als er 1909 schrieb: »ich fürchte, das Rätsel wird nie gelöst werden, doch nicht deshalb, weil das Problem nicht zu lösen wäre« (Kunstgesch. Anz. I, p. 21).

Die Arbeit Uebes ist aus der gleichen Werkstatt hervorgegangen wie die F.s und hat mehr als eine Voraussetzung mit ihr gemein. Wieder wird beim Genter Altar eingesetzt, wieder ist der Plan des Skulptors Hubert v. E., der den Altar in seiner Gesamtheit als bloße Skulpturnachahmung beabsichtigt habe, vom Anteil des Miniators Jan, der im Laufe der Ausführung die Intentionen des Bruders nicht mehr voll verstand, geschieden. Die wahrscheinliche Hypothese, daß der außen dargestellte Jodocus Vydt nicht ursprünglich der Stifter war, sondern nur den Auftrag zur Vollendung an den jüngeren Bruder gegeben hat, fügt sich schwer diesen Voraussetzungen ein. Es

bleibt auch bei Uebe ungeklärt, weshalb der »Bildhauer« sich mit Beharrlichkeit auf dem Genter Altar wie auf der (zerstörten) Inschrift seines Grabsteins als »Pictor« bezeichnete, weshalb er sich des Umwegs über die gemalte Skulptur bedienen mußte, statt wirklich skulpierte Arbeit zu liefern, wie sie der Zeit ohnedies näher lag. Der Beweis, daß am Genter Altar in der Tat zum ersten Male Bildhauerwerk mit den Mitteln der Malerei vorgetäuscht wurde, wird nicht erbracht, und damit entgeht dem Verf. die Sicherheit, die Aufteilung des Altars in der von ihm beabsichtigten Weise zu rechtfertigen. Schon Dvořak bemerkt in seiner Kritik Schmarsows, daß sich nach diesem Prinzip eine ganze Reihe neuer Meister feststellen ließe, da die meisten altniederländischen Altäre mit nachgemalten Skulpturen und zugleich mit Tafeln ausgestattet seien, die »rein malerisch« gestaltet sind, so daß sie unter zwei Meister geteilt werden könnten. Gerade die Übung der Skulpturennachahmung ist es, die Uebe sich in der Folge als Thema gestellt hat, doch unterbleiben bei ihm glücklicherweise weitere Teilungsversuche nach eyckischer Analogie. Er führt zunächst aus, wie die erste Generation (mit Ausnahme des »Miniators« Jan v. E.) bei der statuarisch-plastischen Vorstellung stehen bleibt; der Meister v. Flémalle und Rogier v. d. Weyden werden aus der Bildhauerschule von Tournai hergeleitet. Die zweite Generation — Bouts — beginnt bewußt malerische Hilfsmittel heranzuziehen (Stoffimitation des polychromen Materials usw.). Das Streben nach malerischen Effekten wird weitergeführt durch Memling; Hugo v. d. Goes gibt an Stelle der früheren Skulpturennachahmung nur mehr ein Gemälde in grauen Farben. Es folgt der Sieg des Malerischen mit Geertgen tot Sint Jans und Gerard David, bei denen sich lebende Modellfiguren in der vollen Farbigkeit ihrer Erscheinung, nur in eine Nische gestellt, finden. Eine Auflösung in anderem Sinne bringt Hieronymus Bosch. Die klare, in ihren Resultaten einleuchtende Darstellung fußt im wesentlichen auf dem altbekannten Material, das schon bei Voll zusammengestellt ist und das seither, den verschiedensten Endzielen dienend, wieder und wieder abgerollt wurde. Durch eine weitere Materialbasis wäre der Darlegung erwünschte Bereicherung geworden. Ich nenne aufs Geratewohl weitere Beispiele altniederländischer Skulpturennachahmungen: Rogiers Bladelinaltar hat auf den Rückseiten der Flügel eine Verkündigung in Grisaille. Die Außenflügel des Triptychons im Buckingham-Palace, das auf Goes zurückgeht, zeigen gleichfalls eine Grisailleverkündigung. Eine Verkündigung des Ger. David, auch grau in grau, kam von Willet Brighton in die Coll. Rod. Kann (Paris), zuletzt bei Duveen-Grisaillen im Werk des Brügger Meisters der Ursulalegende: 8 Figuren der Evangelisten und Kirchenväter auf den Außenflügeln des Ursulaaltars im Kloster der soeurs noires zu Brügge und die Verkündigung auf den Rückseiten zweier gleichfalls zum Ursula-Altar gehörigen Flügel ebenda (Brügger Leihausstellung 1902, Nr. 46 und 47). In deutlicher Absicht der Skulpturennachahmung entstand die Folge der Grafen von Flandern aus der Abtei der Duhes (dat. 1480, Brügge, séminaire diocésan), die auch mit dem Meister der Ursulalegende zusammen zu bringen ist. Ähnliche Vorliebe für Graumalerei eignet einem Niederländer um 1480—90, der von Bouts mehr als von Rogier bestimmt ist; ich nenne von seinen Grisaillen die Rückseiten des Hiobsaltars in Köln (Museum Nr. 422) und zweier Tafeln der Coll. Cardon, Brüssel (Brügger Leihausstellung 1902, Nr. 110). Beispiele beim Meister der Virgo inter Virgines, dessen Werk gleichfalls noch in den Rahmen der Arbeit gehört: die vier Evangelisten auf den Außenflügeln des Altars in Salzburg und die Verkündigung im Aachener Suermondt-Museum. Durch die strenge zeitliche und örtliche Abgrenzung des Themas läßt Uebe sich fruchtbare Ausblicke entgehen. So wäre das Verkündigungsmotiv in seinen Abwandlungen etwa bis zu Orleys Ste. Gudule-Triptychon zu verfolgen; dem Thema der Schmerzensmutter in der Umrahmung ihrer sieben Schmerzenmedaillons (grau in grau, auf der Umseite die entsprechende farbige Darstellung der Freuden Mariä) wäre von Isenbrant bis zum älteren P. Pourbus nachzugehen. Beispiele aus der deutschen Kunst der Zeit könnten das Bild weiter bereichern: ich erwähne die Nachbildung eines steinernen Kreuzigungsaltars aus der altbayrischen Schule (Alte Pinakothek Nr. 1497) und in Lübeck (Marienkirche) die Außenseiten des Greveradenaltars und eines Diptychons vom ortsansässigen Maler Herm. Rohde. Auf französischer Seite wäre die Verkündigung auf den Außenflügeln des Triptychons von Moulins niederländischen Beispielen insonderheit verwandt. Es erhellt aus der Fülle des vorhandenen Materials, daß Abweichungen von dem allzu geradlinigen Aufbau die Darstellung der Wirklichkeit nähergebracht hätten. Auch an anderer Stelle ließe sich einhaken, um neues Material zuzuführen und damit vielleicht minder starre Resultate zu erzielen: Uebe bespricht die Scheinskulptur auf Rogiers Marien- und Johannesaltar — hier wären ein Tempelgang Mariä aus der Werkstatt Rogiers (Escurial), vier Bilder aus dem Marienleben von einem Löwener Meister — vielleicht von D. Bouts selbst (Prado) — und das sicher dem Bouts gehörige Granada-Triptychon einzufügen gewesen. — Zu den Ausführungen im einzelnen: die Grisaillen des Meisters von Flémalle im Prado — Jacobus maior und Sta. Fè (nicht Katharina) — sind durchaus eigenhändig; sie gehören nach Winkler zu dem schönsten, was der Meister schuf. Dirk Bouts »der Jüngere« wird nach der Gewohnheit der Leipziger Schule mit dem Meister der Perle von Brabant gleichgesetzt und ihm u. a. der Hippolytus-Altar gegeben; dazu ist anzumerken, daß am Hippolytus-Altar die Aufteilung unter Bouts und Goes, die für die Vorderseite vorgenommen wurde, auch für die Grisaillen der Rückseite gültig ist. Beim Brüsseler Sforza-Altar sind Vorder- und Rückseite verschiedenen Meistern zu geben: die farbigen Innenseiten zeigen die Art des Rogier, die Grisaillen außen den reifen Stil Memlings. Alles in allem wäre dem Thema erweiterte Bearbeitung, nähere Ausführung der von Uebe aufgestellten Gesichtspunkte zu wünschen. Es ist sicher unrichtig, wenn Uebe die grundlegenden Normen der Malerei des 15. Jahrhunderts aus der Plastik herleiten will, doch bleibt die Frage der Skulpturennachahmung von allgemeinster Bedeutung: Die Außenseiten altdeutscher und altniederländischer Altäre zeigen in der Folge öfters stumpfere und kältere Farben, während für das Innere leuchtendere und wärmere gewählt werden; außen stehen gern größere Einzelfiguren klar vor dem vergleichsweise glatten Grund, wenn innen reiche kleinfigurige Darstellung die in die Tiefe führende Landschaft füllt. Vielleicht wird es möglich sein, diese Erscheinungen letzten Endes mit der Übung der Skulpturennachahmung in Zusammenhang zu setzen.

Karl Jähnig bringt zum drittenmal die These von der verschiedenen künstlerischen Herkunft der Brüder van Eyck; auch er weiß Rogier und den Flémaller aus der Bildhauerschule von Tournai herzuleiten. Wieder tritt der jüngere Dirk Bouts auf, wieder ist ihm ein stattliches Werk zugeteilt — darunter versuchsweise die Bouts-Pietà des Louvre und die Beweinung Christi in London, die als Leinwandbild vielleicht fremdartig wirkt, doch als bedeutsame Erfindung nnd Zeichnung dem »alten« Dirk zu belassen ist. Von Rogiers Kreuzigungstriptychon der Wiener Galerie bemerkt J., daß es »über Rogier hinausgeht«, und mit der gleichen Wendung tut er die wichtige Grablegung der

Uffizien ab. Wie vorhin Fürbringer zeigt J. die Neigung, seinen Künstlern höchst subjektiv gewählte Schranken zu ziehen, ohne zu bedenken, daß ein Meister vom Wuchs eines Rogier oder Bouts — bei allem Abstand von den Sonderwegen des großen Jan — Möglichkeiten birgt, die schematischer Einschnürung Widerstand entgegensetzen. Über die Frage der Identifizierung des Uffizienbildes mit dem Mittelstück eines Triptychons, das schon Cyriacus von Ancona beim Herzog von Ferrara als Rogier sah, gleitet J. — mit der Souveränität dieser Richtung der historischen Überlieferung gegenüber — fort. Auch in der Gesamtbehandlung des Themas zeigt sich der Verf. seinen beiden Kollegen verwandt: er geht vom Begrifflichen aus und weiß die Dokumente den vorgefaßten Ideen zu beugen. Den lang- und feingesponnenen Ausführungen zu folgen ist dem Uneingeweihten nicht leicht. J. geht mit besonderer Sorgfalt dem Auftreten transitorischer Vorgänge in den Darstellungen nach: er stellt ferner zwei Gegensatzpaare auf — mimisch und kontemplativ, plastisch und malerisch —, die er sich insofern decken läßt, als das, was er »mimisch« nennt, der plastischen Gestaltung zudrängt, während seinen »kontemplativen« Charakteren die speziell malerische Gesinnung eignet. Daraus wird weiter ein Gegensatz zwischen den plastischen südlichen und malerischen nördlichen Niederlanden konstruiert. Bei diesem Schwelgen in Begriffen kann es geschehen, daß die — nach Consensus fast aller altniederländischer Forscher — dem Petrus Christus gegebene Brüsseler Beweinung zuerst auf Grund ihrer malerischen-kontemplativen Eigenschaften dem Christus abgesprochen und für holländisch erklärt wird und daß dann die Sonderheiten holländischer Kunstübung eben aus der gleichen Beweinung herausdestilliert werden. Das Material auch dieser Arbeit läßt sich ohne Mühe bereichern; abgesehen von der Fülle der Werke minderer Ordnung sind Stücke erster Bedeutung nachzutragen, so von Petrus Christus eine Beweinung in New York, von Memling die Kreuzabnahmen in der Capilla real zu Granada und in Petersburger Privatbesitz, von Gerard David eine Reihe von Beweinungen, u. a. im Escurial (Mittelbild eines Flügel-Altars), bei Böhler, München (Privatbes.) und bei Johnson, Philadelphia, von Massys die frühe Beweinung des Louvre usw. usw. Die Fremdheit des Autors dem Stand der eigentlichen Spezialforschung gegenüber offenbart sich in erstaunlichen Einzelbemerkungen, so wird von einem »Maître d'Oultremont« gehandelt, während das Oultremont-Triptychon selbst seit Jahren dem Werk des Haarlemers Jan Mostaert eingereiht werden konnte.

Ich möchte der jungen theoretisierenden Forschung als Beschluß ein Wort des alten Theoretikers Friedr. Schlegel sagen: »Die Anschauung soll überall das Erste seyn; die Resultate derselben ordnen sich an den Ruhepunkten der Betrachtung von selbst zu allgemeinen Grundsätzen, deren Zusammenhang, sowie die innere Einheit der hier aufgestellten Ansicht, der Nachdenkende leicht finden wird«. *Grete Ring.*

NEKROLOGE

Am 31. August 1916 ist an der Somme der junge Maler **Hans Sutter** gefallen. Als Sohn des Professors Conrad Sutter, der durch seine Hessischen Spielsachen und zuletzt durch seine Radierungen sich einen Namen gemacht hat, ist er am 16. April 1887 in Mainz geboren. 1905 wurde er Trübners Schüler in Karlsruhe. Später hat er sich in Frankreich aufgehalten, wo er Pierre Bonnard nahe stand und namentlich Renoir auf sich wirken ließ. Nach seiner Rückkehr lebte er bei seinem Vater auf Schloß Breuberg im Odenwald. Neben seiner malerischen Tätigkeit wurde er dessen künstlerischer Mitarbeiter in den Werkstätten für Hessische Spielsachen. 1913 siedelte er nach Frankfurt über. In seinem Lebenswerk tritt die Landschaft gegen das Figurenbild, besonders das Bildnis, und das Stilleben zurück. Merkwürdig ist, daß er durch Trübner hindurch eine Zeitlang unter Leibls Bann geriet. Von dem dunkeln Ton der früheren Zeit befreite ihn der Aufenthalt in Frankreich. Durch seine früheren Bilder geht nicht selten ein geheimer Zauber des Rokoko; nicht nachempfunden sondern als Eigenwuchs. Es war überhaupt, als ob er in seinem Wesen einen Schuß gallischen Blutes gehabt hätte. Der feine, sichere, erfinderische Geschmack, der geistreiche Strich, die heitere anmutige Farbe finden sich, zumal bei dem jüngeren Künstlergeschlecht, bei uns nicht so häufig. Es verlohnte sich, die Werke des jungen Künstlers, mit dem so schöne Hoffnungen ins Grab gesunken sind, in einer Gedächtnis-Ausstellung zu zeigen. *F. R.*

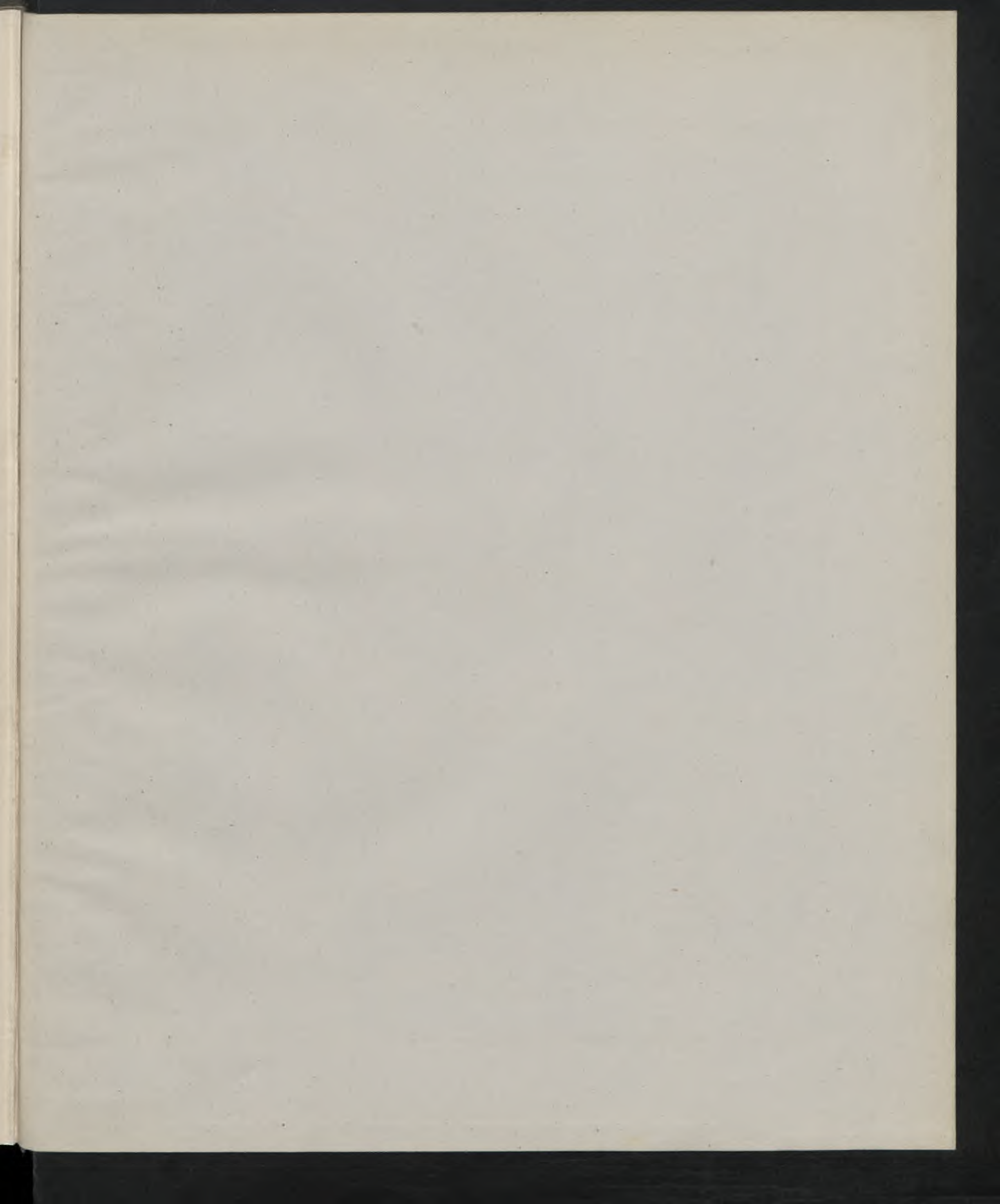
SAMMLUNGEN

Geheimer Regierungsrat Karl von Kühlewein hat dem **Münzkabinett im Berliner Kaiser-Friedrich-Museum** ein großes Vermächtnis letztwillig hinterlassen. Es enthält nicht weniger als 5000 Berliner Medaillen. Sie verteilen sich in ungefähr gleicher Zahl auf das Kaiserhaus, die Stadt Berlin und ihre Körperschaften, geschichtliche Persönlichkeiten und Privatleute. Dazu gehören auch 700 Kopien solcher Berliner Medaillen.

VERMISCHTES

Oskar Kokoschka, der als österreichischer Soldat eine schwere Verwundung erlitt, ist davon noch nicht ganz geheilt. Der Künstler weilt zurzeit in Berlin, wohin er eingeladen wurde, um große Wandgemälde auszuführen — falls es gelingen sollte, ihm auf längere Zeit für diesen Auftrag Urlaub zu verschaffen. — Ein ähnlicher Auftrag wurde kürzlich dem Berliner Maler **Willy Jaeckel** in Hannover zuteil. Er schuf vier große Wandbilder für einen Erholungsraum, die in der demnächst zu eröffnenden Herbstausstellung der Berliner Sezession zu sehen sein werden. — Eine neue Arbeit von **Fritz Klimsch** ist in der Arbeiterkolonie Leverkusen bei Köln aufgestellt worden. Es ist an einer Straßenkreuzung ein kleiner, ganz in Kalkstein ausgeführter Brunnen. In volkstümlicher Formung trägt der Brunnenstock, der aus den kleeblattartig angeordneten drei Schalen aufsteigt, die Gestalt einer Mutter, die ihr Kind nährt. Für Leverkusen, für das Gebäude der Duisbergschen Farbwerke, arbeitet der Künstler zurzeit an einer Nike. Das Werk, das in Bronze ausgeführt werden soll, wird nach dem Kriege im Treppenhaus des Verwaltungsgebäudes dort einen schönen Platz erhalten, wo die Gedenktafeln der Gefallenen der Fabrik angebracht werden sollen. — Professor **J. V. Cissarz,** der einen Ruf an die Frankfurter Kunstgewerbeschule erhalten und angenommen hat, übernimmt dort die Leitung der Abteilung für dekorative Malerei; der Künstler hat gerade auf diesem Gebiete in letzter Zeit sein hervorragendstes Werk geschaffen: die Malereien in der Ratsherrentrinkstube des Stuttgarter Rathauses. Die Bilder dieser Festräume zeigen ein Hochzeitsmahl, eine Rast am Quell, musizierende und ruhende Gestalten und einen Tanz, in Darstellungen, in denen Cissarz mit Glück einen vollkommen persönlichen Freskostil in balladenhaft erzählender Weise erstrebt.

Verantwortliche Redaktion: GUSTAV KIRSTEIN. Verlag von E. A. SEEMANN, Leipzig, Hospitalstraße 11 a
Druck von ERNST HEDRICH NACHF., G.M.B.H., Leipzig



[illegible]

ZEITSCHRIFT FÜR BILDENDE KUNST

[illegible]

HANS MEIDS ZEICHNUNGEN UND STUDIEN
[illegible]

SCHWEDISCHE GROSSKUNST DER GEGENWART
[illegible]

DIE SAMMLUNG [illegible] IN KÖLN
[illegible]

FRANCESCO DI GIORGIO
[illegible]

DER STIL STANISLAW AUGUST, WARSCHAUER KLASSIZISMUS DES 18. JAHRHUNDERTS
Von ALFRED LAUTERBACH, Warschau

[illegible] KUNST
IM ZEICHEN DES GROSSEN KRIEGES
[illegible]

HEINRICH GENTZ, EIN BERLINER BAUMEISTER UM 1800
[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

